AUGUSTO BOAL

200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro

4.ª EDIÇÃO

CIVILIZAÇÃO
BRASILEIRA

TEATRO PARA TODOS

O brasileiro Augusto Boal é hoje um notável cidadão do mundo. Sua concepção do Teatro como instrumento de progresso social foi sempre tão profunda, tão liberta de limitações nacionais, que muitos países além do Brasil — notadamente o Peru, o Chile, a Argentina e Portugal — o estimam e respeitam seu trabalho, que é inovador e conseqüente.

Se um Barrault, por exemplo, tornou-se grande no mundo teatral pela consolidação das formas tradicionais, ou por invenções destinadas a se transformarem em tradição no momento mesmo de serem postas em prática, Boal fez-se grande por quebrar com essas tradições e transformar o espaço cênico num campo aberto para a criação de um teatro novo, de contexto basicamente político, no que se mostra ilustre continuador do trabalho pioneiro de Brecht e Piscator. Suas realizações no Teatro de Arena de São Paulo se contam entre as mais sérias tentativas de renovação do teatro brasileiro.

O sistema "Coringa", por ele criado, foi básico na formação dos esquemas que tornaram viáveis as mais frutíferas experiências dos grupos teatrais que agitaram a cena brasileira, principalmente o *Teatro Oficina*. No centro das preocupações de Boal estava a de desbravar os caminhos que trouxessem o teatro ao encontro do povo, pelo qual e para o qual ele era feito. Para

Coleção
TEATRO HOJE
Volume 30

Augusto Boal

200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro

4.ª EDIÇÃO

civilização
brasileira

Capa:
EDUARDO

Diagramação:
LÉA CAULLIRAUX

Direitos desta edição reservados,
com exclusividade para o Brasil, à
EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S.A.
Rua Muniz Barreto, 715-721
RIO DE JANEIRO — RJ

1982

Impresso no Brasil
Printed in Brazil

Sumário

Apresentação 9

Introdução 13

I — Entrevistas 13

II — História do Teatro Arena de São Paulo 28

Jogos e exercícios 58

- I — Aquecimento físico 58
- II — Aquecimento ideológico 91
- III — Aquecimento vocal 92
- IV — Aquecimento emocional 93
- V — Jogos de integração do elenco 95
- VI — Exercícios de máscaras e rituais 97
- VII — Quebra da repressão 106
- VIII — Exercícios gerais sem texto 108
- IX — Ensaios de motivação com texto 112
- X — Seqüência e ensaios "pique-pique" 121

Apresentação

ESTE LIVRO é o terceiro de uma série que começa com TEATRO DO OPRIMIDO, onde apresento a teoria de um teatro que seja realmente libertador e que comece por libertar o espectador da sua passividade, da sua condição de testemunha, e que o converta em ser ativo, em protagonista do fenômeno teatral. Segue-se TÉCNICAS LATINO-AMERICANAS DE TEATRO POPULAR, onde sistematizo todas as principais formas latino-americanas de teatro do povo: teatro de agitação, teatro-debate, teatro invisível, teatro-Bíblia, etc. Formas em que o povo passa a utilizar o teatro em proveito próprio. Finalmente, 200 EXERCÍCIOS E JOGOS PARA O ATOR E PARA O NÃO-ATOR COM VONTADE DE DIZER ALGO ATRAVÉS DO TEATRO completa o ciclo, oferecendo exercícios e jogos que ajudem o não-ator (operário, camponês, estudante, paroquiano, empregado público, todos) a desentorpecer o corpo, alienado, mecanizado, ritualizado pelas tarefas quotidianas da sociedade capitalista.

Os três livros, em conjunto, visam ajudar a restituir ao povo aquilo que lhe foi roubado: no começo, sempre, em toda a parte, o teatro era uma festa popular, cantada e dançada a céu aberto. Na Grécia, no Yucatan ou nas selvas de Mato

Grosso, sempre assim foi. Vieram depois as classes dominantes e erigiram muros de pedra (para que o teatro fosse feito apenas dentro dos teatros — um absurdo!) e muros estéticos que separassem os atores (ativos) dos espectadores (receptivos). Uns produzindo, outros consumindo. O que? A ideologia dominante.

Agora, por toda a parte, vê-se que os muros estão ruindo. Por toda a parte faz-se teatro e todo o mundo o faz. Porque na luta contra a opressão devem-se usar todas as armas. O teatro e todas as demais artes também são armas. É preciso usá-las! É preciso que o povo as use!

O propósito deste livro é sistematizar todos os exercícios utilizados pelo Teatro Arena de São Paulo (Brasil) entre 1956 e 1971, período durante o qual fui o seu diretor artístico.

Os exercícios pertencem às diversas fases por que passou esse teatro: realismo naturalista, nacionalização dos clássicos, sistema "coringa", teatro-jornal. A maior parte destes exercícios foi inventada no próprio Teatro de Arena (especialmente os de rituais e máscaras); alguns serviam para solucionar problemas específicos do momento ou de determinada obra, enquanto outros tinham uma aplicação mais duradoura.

Também se incluem exercícios inventados por Stanislawsky e Brecht (as nossas principais fontes em todas as nossas etapas) e por outros diretores e grupos, especialmente latino-americanos. Nestes casos, explicamos os exercícios tal como eram praticados no nosso teatro, e não nas suas versões originais.

Nesta seleção incluem-se, principalmente, os exercícios que podem ser praticados por atores e não-atores (estudantes, operários, etc.) quando estes desejem utilizar o teatro como forma válida de comunicação ou diretamente como manifestação política. Certos exercícios, como por exemplo os de "integração de elenco", são indicados para atrair e estimular um "elenco" de não-atores a representar. São exercícios que mais parecem jogos de salão do que um laboratório artístico: situam-se precisamente nos limites entre o jogo e a arte. O não-ator intervém no jogo: mas jogará melhor na medida em que se disponha a representar, ainda que sem se aperceber disso.

Estes apontamentos são uma descrição "a frio" de exercícios inventados e praticados "a quente", durante os ensaios em que se lutava pela criação de uma arte nacional e popular, uma arte combativa. Pensamos que se facilitaria a compreensão das condições em que os exercícios foram concebidos e praticados, se pudéssemos juntar uma introdução que oferecesse, embora sumariamente, um panorama geral de certas idéias, conceitos, experimentações e opções políticas que presidiram a todas as experiências do Teatro Arena de São Paulo. Esta introdução consiste em entrevistas publicadas por *La Pátria*, de Manizales, Colômbia; *L'Est Republicain*, de Nancy, França; e *Le Monde*, de Paris. Existem algumas repetições, que refletem o próprio processo reiterativo da investigação. Juntamos também uma resenha histórica e outras informações.

Esta edição brasileira é a mais completa de todas as que este livro já teve. Acrescentei novos exercícios que comecei a utilizar em Portugal, com os meus alunos do Conservatório de Lisboa e com atores profissionais. Procurei também explicar melhor alguns exercícios que talvez não estivessem muito claros nas edições anteriores.

Este livro começou a ser escrito no Brasil, em bom brasileiro. Foi editado pela primeira vez em Buenos Aires, em espanhol, isto é, em portenho. Aportuguesou-se para a edição lusitana e aparece agora, outra vez, na nossa língua. Isso explica possíveis desunidades estilísticas.

Lisboa, abril de 1977
AUGUSTO BOAL

Introdução

I — Entrevistas

Numa comédia de Molière um personagem declara que os doentes foram feitos para a medicina e não a medicina para os doentes. Quem dizia isto era um médico. Também há gente que pensa que os espectadores foram feitos para o teatro e não o teatro para os espectadores. Quem diz isto é cretino. O teatro é uma forma de comunicação entre os homens; as formas teatrais não se desenvolvem de maneira autônoma, antes respondem sempre a necessidades sociais bem determinadas e a momentos precisos. O espetáculo faz-se para o espectador e não o espectador para o espetáculo; o espectador muda, logo o espetáculo também terá de mudar.

O imperialismo pretende universalizar as formas de arte, da mesma maneira que universaliza a moda e a coca-cola, fazendo no entanto com que a origem da moda esteja nos próprios países imperialistas. O reacionário Marshall Mcluhan afirma que, nesta época de tecnologia tão desenvolvida, o mundo se transformou numa aldeia global. Através do satélite, as notícias correm o mundo no mesmo instante em que se produzem. Satélite em mão única: de lá para cá tudo; de cá para lá, nada.

Num número da revista *The Drama Review* dedicada ao teatro latino-americano, afirma-se que por aqui o teatro anda muito atrasado, porque ainda se utiliza o "palco à italiana". Em primeiro lugar, isso não é verdade, porque em alguns dos nossos países, especialmente o Brasil e a Colômbia, o teatro popular há muito que encontrou o caminho das ruas, dos estádios, dos circos, e quaisquer outros locais onde o povo se possa reunir. Em segundo lugar, o teatro niilista norte-americano, caótico e anarquista, pode ter grande valor para esse país como arma de luta eficaz, mas não tem o menor interesse para nós. O teatro ianque realiza espetáculos niilistas, portanto todos os países devem segui-lo: este pensamento está cheio de imperialismo cultural. Em terceiro lugar, T.D.R. confundiu as diversas *broadways* latino-americanas (tão reacionárias como a original) com o verdadeiro teatro latino-americano, político e atuante, que encontra as suas próprias formas sem tutela estrangeira, de acordo com as suas próprias necessidades, apresentando-se em locais públicos quando é possível ou trabalhando na clandestinidade quando necessário.

Convém repetir: quando os operários estiverem no poder na Argentina, não vejo porque não deverão fazer espetáculos no palco "à italiana" do Teatro Colón. Quando Perón abriu esse teatro ao povo desengravatado, o Colón foi popular apesar dos seus veludos. Quando a Revolução Cubana resgatou as *boites* burguesas, o povo começou a dançar à meia-luz. Por que não?

Sempre gostei de fazer teatro nas ruas e nos caminhões, mas parece-me ingenuidade pensar que não se pode fazê-lo em teatros convencionais.

O teatro popular pode ser feito em qualquer lugar: até nos próprios teatros da burguesia; e por qualquer pessoa: até por atores.

Pergunta — Alguém já lhe perguntou: "se você gosta tanto de teatro político, porque não abandona o teatro e não vai diretamente para a rua fazer política?"

Boal — E eu já respondi a isso: "se alguém aprecia o teatro de *boulevard* francês, porque não abandona o teatro e não vai diretamente para a cama fazer amor?". Que diabo! que tem a ver uma coisa com a outra? O teatro não é uma atividade isolada do resto. Uma pessoa pode fazer amor e escrever uma peça sobre o amor; uma coisa não invalida a outra. De igual modo, uma pessoa pode fazer política e escrever uma peça sobre política. Quem o impede? Por que excluir um tema tão importante e amplo como a política e não excluir temas menores? Todo o teatro é político, ainda que não trate de temas especificamente políticos. Dizer "teatro político" é um pleonasmo, como seria dizer "homem humano". Todo o teatro é político, como todos os homens são humanos, ainda que alguns se esqueçam disso.

Pergunta — Há quem afirme que um teatro verdadeiramente revolucionário deve apresentar-se sob uma forma igualmente revolucionária. Será assim?

Boal — Essa afirmação é própria dos que estão acostumados a trabalhar para o *establishment*. Afirmam que é preciso criar novas formas porque as velhas estão viciadas pelos conteúdos que habitualmente transmitem. Isso pode ser verdade sob certo ponto de vista e pode ser válido para alguns países. Mas fazer teatro popular na América Latina já implica praticar um ato revolucionário, quando se faz tal teatro para o povo. Neste caso, qualquer forma é revolucionária, já que, de um modo geral, o público a que se destina nunca viu nenhuma espécie de teatro: a presença do ator (a presença física) é um fato absolutamente novo, por contraposição às formas que esse público possivelmente já conhece: cinema e televisão (quando a vê nas vitrinas das lojas). O conteúdo é o que realmente importa: Tenessee Williams é igualmente mau num teatro burguês ou num caminhão.

Há que procurar sempre formas novas? Claro que sim: a realidade é sempre nova. Mas não devemos correr como bobos em busca da última moda. Devemos responder com formas novas aos novos desafios da realidade.

Pergunta — Então V. é contra o aproveitamento das técnicas desenvolvidas noutros países?

Boal — De modo nenhum. Sou contra a utilização "respeitosa" dessas técnicas. Olhe, no recente Festival de Manizales (1972), o Equador apresentou-se com dois espetáculos muito "bons": uma obra de Jorge Díaz, representada num estilo "Marcel Marceau", com excelentes atores fazendo uma mímica invejável, e "As Tentações de Santo Antônio". Este grupo apresentou-se num teatro muito grande, mas ignorou a platéia e armou um pequeno teatro de 80 lugares, ou 90 (já não me lembro), para fazer uma experiência de "elite" teatral, segundo técnicas que o diretor aprendera com o polonês Grotowsky. Por essa altura, existia no Equador uma ditadura de direita, havia e ainda há exploração norte-americana e um povo faminto, mas esse elenco preocupava-se com os mitos subconscientes de Santo Antônio; quer dizer, apresentava-se como uma vítima passiva do colonianismo cultural; diz-se que o mais avançado é trabalhar com os mitos subconscientes, e assim o elenco abandona as realidades conscientes e visíveis, esquecendo-se de lutar pela sua transformação.

É Grotowsky que tem culpa? Claro que não. Ele próprio diz que não quer que o imitem. E acrescenta: quem quiser que procure os mitos inconscientes do seu país ou sociedade. Mas isso também não interessa, porque o importante nos países latino-americanos não é procurar mitos para uma purificação espiritual, mas sim oferecer ferramentas muito concretas e conscientes para que o espectador popular se "purifique" das classes que o oprimem. A presença do imperialismo norte-americano não é mítica, é algo muito concreto, muito presente e visível nas fábricas que são propriedade sua, nos policiais que são por eles treinados, nas formas de comunicação de massas, nas séries que nos trazem à televisão o pensamento dos banqueiros ianques, nos jornais e nas agências noticiosas, nas universidades controladas por eles, etc. Tudo isto é muito concreto, objetivo e nada subconsciente. E tem que ser combatido e destruído.

Pergunta — Mas no Teatro Arena de São Paulo, sob a sua direção artística, utilizou-se durante anos o método de Stanislawsky. . .

Boal — Repito: o espectador é o elemento fundamental da comunicação através do teatro. Podemos utilizar técnicas, métodos e sugestões de qualquer pessoa: Stanislawsky, Brecht, velhos atores de circo, etc. . . Se para melhorar a comunicação com determinado público é preciso utilizar Artaud, que se utilize Artaud. Não me oponho. Mas sou contra toda e qualquer forma de colonialismo cultural: "isto está na moda, então façamo-lo para habituar o nosso público à última moda da Europa ou dos Estados Unidos". Isso é que não! O povo não pode ser "domesticado" ou "amestrado" para aprender a gostar de formas ou espetáculos que não têm nada a ver com ele. Por isso temos que dizer NÃO, terminantemente NÃO! a várias modas muito em voga atualmente. Quantas vezes se ouviu dizer que o povo de determinadas cidades "não está preparado" para certa peça ou espetáculo? Isso é mentira; o que sucede é que esse espetáculo ou essa peça não lhe agrada, não lhe interessa.

Primeiro NÃO: não aos "atores sagrados", preparados desde crianças para o seu sacerdócio; mas SIM às técnicas que ajudam qualquer pessoa a utilizar o teatro como meio válido de comunicação. Na América Latina, o ator que se especializa é utilizado pela burguesia; profissionalmente, vive do que a burguesia lhe paga no teatro, no cinema ou na televisão. NÃO ao ator profissional, especializado, e sim à arte de representar como manifestação possível para todos os homens (não existem "atletas": todos os homens são atléticos e há que desenvolver as potencialidades de todos, e não só de alguns eleitos que se especializam, enquanto os outros ficam relegados a simples espectadores). Podemos assistir a um bom jogo de futebol, mas devemos sobretudo aprender a jogar futebol. Não é necessário que o ator comece a sua educação aos 8 ou 12 anos; qualquer pessoa pode começar a fazer teatro quando sentir necessidade disso. O adulto que não teve oportunidade de aprender a ler em criança (mais de 50% da população da América Latina), terá por isso perdido o direito de alfabetizar-se na idade madura? A alfabetização teatral é necessária porque é uma forma de comunicação muito poderosa e útil nas transformações sociais. Há que aprender a ler. Há que lutar pelos nossos direitos, há que utilizar todas as formas possíveis para promover a libertação; por isso devemos dizer NÃO aos "atores sagrados". Não estou contra os profissionais. Mas estou contra o fato de as representações se limitarem a profissionais! *Todos devem representar!*

NÃO aos mitos subconscientes; temos que falar diretamente à consciência do povo, mostrar-lhe os rituais que as classes dominantes utilizam para continuar a exploração. A sobrevivência anacrônica e desumana da propriedade privada dos meios de produção determina rituais de posse, obediência, caridade, resignação, etc., que devem ser desmistificados e destruídos. Não devemos "ritualizar" as relações humanas, mas sim mostrar que já estão ritualizadas e indicar como poderemos destruir esses rituais para que se destrua o sistema injusto e se possa criar um novo.

NÃO às "máscaras psicológicas", que determinam que os nossos rostos sejam "ferozes" ou "fleumáticos", "bons" ou "maus", ou seja lá o que for. Pelo contrário, devemos procurar as "máscaras sociais de comportamento referido", que mostram como os rituais de uma dada sociedade, ao exigir certas respostas predeterminadas, acabam por impor a cada um a sua "máscara social". Somos o que somos porque pertencemos a uma determinada classe social, cumprimos determinadas funções sociais e por isso "temos" que desempenhar certos rituais, tantas e tantas vezes que por fim a nossa cara, a nossa maneira de andar, a nossa forma de pensar, de rir, de chorar ou de fazer amor, acabam por adquirir uma forma rígida, preestabelecida, uma "máscara social". É horrível, mas é verdade: se não nos precavemos, até mesmo na cama acabamos por nos mecanizar; até o carinho acaba perdendo a graça; até o amor se ritualiza.

Pergunta — Qual é a diferença entre a "máscara social" e o clichê?

Boal — O clichê, utilizado em certos tipos de teatro (mão no coração, para significar amor, rostos dulcíssimos para Jesus e Maria. . .), é sempre adotado idealmente, sem nenhuma verificação de rituais sociais. Quer dizer, conveciona-se que tais gestos significam tais idéias ou emoções, que tais expressões fisionômicas significam isto ou aquilo; trata-se de convenções. Uma convenção, um clichê, em si mesmo, não é nem bom nem mau, nem branco nem preto; depende do uso que dele se faz. Um nariz postiço, uma barriga grande, óculos enormes, maquilagem exagerada, nenhum destes elementos é bom ou mau. É puritanismo pensar-se o contrário; julgar que tais recursos não prestam significa pensar que a arte é autônoma, quando na verdade deve responder a desafios da realidade. Se a realidade do espectador exige um nariz postiço, façamos também postiça a barriga. Por que não?

Mas a máscara social não é um clichê, não é arbitrária, nem é uma convenção. É o resultado de uma profunda investigação dos rituais, que a personagem desempenha; a máscara social forma-se a partir desses rituais.

As ordens que um general distribui e todos os rituais de hierarquia e obediência determinam a sua maneira de andar, ~~de falar~~ e de pensar, e também a forma especial das suas relações com a mulher, os filhos e os vizinhos. Os contra-almirantes têm todos cara de contra-almirantes. Porque, como dizia Simone de Beauvoir, quando os Viscondes se encontram conversam assuntos de Viscondes, comportam-se como verdadeiros Viscondes, e acabam-se transformando em Viscondes verdadeiros.

Todos os operários que realizam o mesmo trabalho terminam por parecer-se até mesmo muscularmente. Todos os datilógrafos acabam por ter alguma semelhança na maneira de sentar. Todos os latifundiários acabam por montar nas cadeiras em que se sentam, como se montassem em seus cavalos. É natural. Todos os artistas de teatro acabam por ter alguma coisa (sutil ou grosseira) de exibicionista, pois que são forçados a se exibirem nos palcos todas as noites. É natural. O contrário sim, não seria possível.

Não é possível que um contra-almirante faça amor da mesma maneira que um operário ou um ex-padre. . . A ação concreta é a mesma, mas a forma particular que assume em cada caso é determinada pelos rituais sociais que impõem uma máscara a cada ser humano, quer dizer, "matam" 90% das suas possibilidades de resposta e mecanizam-no; uma pessoa sempre fará as mesmas coisas, da mesma maneira (o ser social condiciona o pensamento social), andará do mesmo modo, sentar-se-á, amará, jogará futebol, tudo da mesma maneira. As pessoas que pertencem à mesma classe social possuem características comuns que fazem parte da máscara. Todas estas pessoas agem, não em função das suas características "psicológicas", mas em função das suas "necessidades sociais"; estas necessidades são o "núcleo" da máscara. O núcleo fará com que os espectadores compreendam que todos os burgueses agirão sempre como tais, seja qual for a diferença individual entre eles. A ação dramática deve mostrar-se não como um "conflito de vontades livres", como pretendia Hegel, mas sim como uma "contradição de necessidades sociais", tal como é explicado pelo materialismo histórico.

Talvez eu possa explicar isto de outra maneira. Um personagem pode ser revelado a nível "universal", como os anjos da Idade Média, os demônios, os vícios, as virtudes, etc. São também de nível "universal" o "patrão" e o "operário" de certo teatro didático contemporâneo. Pelo contrário, podem ser apresentados a nível "singular" em certo teatro psicologista. realista, que se dedica à apresentação de casos especiais. Podem finalmente ser apresentados a nível do "particular típico", quer dizer, da forma que inclui o indivíduo singular e ao mesmo tempo todas as características do universal dessa espécie.

Este "particular típico" pode dar-se a dois níveis: o do realismo empático, do tipo de Arthur Miller (por exemplo, *A Morte de um Caixeiro Viajante*) em que o personagem é simultaneamente ele próprio e um representante da sua classe, mas no qual a necessidade social se apresenta na sua concreção psicológica e individual, ou ao nível não-empático, como costuma acontecer nas obras de Bertolt Brecht, onde se mostra claramente o caráter "sujeito" da necessidade social e o caráte "objeto" da vontade individual. Este é um problema muito delicado, porque é simultaneamente um problema de dramaturgia e um problema de interpretação: uma obra de Brecht pode ser interpretada a nível empático e uma obra de Miller a nível não-empático. Por isso interessa (como se faz no sistema "Coringa") eliminar a identificação ator-personagem, que é responsável pelo fato de ser muitas vezes difícil para o espectador distinguir entre a necessidade social e a vontade individual, uma vez que a máscara social tende a diluir-se no corpo do ator, na sua personalidade. O espectador vê *um homem* que fala e portanto é levado a atribuir-lhe tal psicologia, que pode ser o caráter de uma classe, de uma função social, e não apenas desse homem. No sistema "coringa", este óbice é eliminado, porque a máscara social da personagem é interpretada em cada cena por um ator diferente, o que faz com que o espectador não a "encarne" em nenhum ator: a necessidade social aparece assim com mais clareza.

É preciso que isto fique claro: há uma diferença profunda entre o "clichê" e o "particular típico", que é a máscara social. O primeiro pode conter, por convenção, a "essência" do universal, e nada mais: Tio Sam, o Burguesóide, etc. . . A máscara contém não só a essência do universal (que funciona como seu núcleo), mas também outras características não-essenciais e mais circunstanciais, existenciais.

Trata-se de um "determinado" burguesóide, *um* Tio Sam, *um* latifundiário, e não outro. A necessidade social pode, inclusive, entrar em conflito aberto com a vontade individual; o que se deve mostrar é que a necessidade é sempre a força dominante, e a ação dramática (como a História) move-se *devido a uma contradição de necessidades e não a um conflito de vontades.*

Por outro lado, no que diz respeito aos clichês, ideogramas e narizes postiços, tudo depende do uso que deles se fizer. Não são categorias malditas. O que importa é saber o que se vai dizer, a quem e para quê, e então utilizar a linguagem mais conveniente.

Pergunta — Como se poderia definir um "ritual"?

Boal — Um ritual é todo um sistema de ações e reações predeterminadas. Para atravessar a rua há que aguardar a luz verde. Ao entrar na igreja, fala-se em voz baixa. As relações entre os seres humanos processam-se segundo ações e reações mais ou menos preestabelecidas pelas leis, tradições, hábitos, costumes, etc. . . Estas relações predeterminadas fazem com que os fenômenos sigam caminhos mais ou menos previsíveis. Quando dois militares se encontram, pode-se prever que farão a continência; quando dois carros se cruzam, passarão pela direita; quando o capitalista trata dos seus negócios, procurará obter o máximo lucro; quando o crente se confessa, o padre absolvê-lo-á. Estes rituais são absolutamente necessários para que os homens se possam relacionar uns com os outros, ainda que eliminem numa proporção assustadora a possibilidade de "respostas originais": o militar que faz uma careta, o padre que repreende o fiel aos gritos, o capitalista que distribui os lucros pelos operários, o carro que prefere subir pela calçada.

Por isso estes rituais são absolutamente necessários e ao mesmo tempo devem ser constantemente destruídos e substituídos por outros, a fim de que a relação entre os homens possa evoluir. A atitude conservadora consiste em não desejar nenhuma mudança de rituais; a atitude anarquista consiste em não desejar nenhum ritual.

O comportamento ritualizado é o comportamento morto: o homem não cria, apenas desempenha um papel sem criatividade. O conjunto de papéis desempenhado por cada indivíduo na sociedade cria nele uma "máscara".

Muitos rituais são abstratos. A hierarquia militar, por exemplo, é um conjunto de rituais determinados por leis abstratas. Porém, a arte é o conhecimento que se transmite através dos sentidos; por isso é necessário "coisificar" a hierarquia para a revelar através dos sentidos. O ritual apresentado teatralmente é a "coisificação" das leis, dos costumes, etc...

Dentro do sistema "Coringa", o espetáculo deve apresentar rituais realizados por um conjunto de máscaras que passam de ator para ator, de modo a que o espectador possa verificar que todos os rituais (mesmo os absolutamente necessários) devem ser constantemente destruídos, para que outros sejam criados e destruídos, para dar lugar a outros, que serão igualmente destruídos, a fim de que o tempo e a vida não sejam detidos.

O teatro deve modificar o espectador, dando-lhe consciência do mundo em que vive e do movimento desse mundo. O teatro dá ao espectador a consciência da realidade; é ao espectador que cabe modificá-la.

Pergunta — Acredita na função política do teatro?

Boal — Toda a ação humana modifica a sociedade e a natureza. A arte e a ciência modificam a natureza de uma forma organizada, não-episódica, segundo as suas próprias leis. Mas há uma diferença fundamental entre a ciência e a arte.

Quando Fleming descobriu a penicilina, não precisou da consciência do doente para curá-lo. A ciência atua diretamente sobre a realidade, modificando-a. Pelo contrário, a arte modifica os modificadores da sociedade, transforma os transformadores. A sua ação é indireta, exerce-se sobre a consciência dos que vão atuar na vida real.

Para que os transformadores da realidade possam transformá-la, precisam conhecê-la através do estudo, da participação política e também através do teatro. A arte pode revelar a realidade a dois níveis: o dos fenômenos e o das leis que regem os fenômenos. O realismo — e ainda mais, o naturalismo — tende a apresentar os fenômenos, ocultando as leis; certo teatro de "idéias" tende a discutir as leis sem a produção de fenômenos (idéias abstratas). O problema básico do sistema "Coringa" consiste em "coisificar" as leis que regem os fenômenos. O operário pode informar-se da situação política do seu país através dos jornais (se souber interpretar os jornais das classes dominantes), e pode igualmente conhecê-la através da representação teatral, ritualizada, que lhe mostra cada fase da luta de classes no seu desenvolvimento. Isso é importante: toda peça deve mostrar os dois níveis. O nível concreto dos fenômenos particulares, porque essa é a matéria da arte, que trata de coisas reais, e o teatro trata de gente de carne e osso, trata de seres humanos, trata da vida social — é preciso mostrá-la. Mas deve mover-se também ao nível das leis que regem êsses fenômenos, porque a arte deve mostrar a organização interna da realidade. Deve mostrar as coisas como são, sim, mas deve mostrar também porque são como são.

Pergunta — Pelo que diz, uma "máscara" tem algo que ver com a mecanização, com o "ato reflexo" de Pavlov, ou coisa do gênero. Será assim?

Boal — Não. O animal não tem "máscara", ainda que possa obedecer a certos estímulos sempre da mesma maneira; o animal não se aliena. As suas ações e reações podem ter razões biológicas, climáticas, etc., mas nunca sociológicas. Pode mecanizar certas reações, mas estas mecanizações não são máscaras, não obstante todas as máscaras serem mecanizações. O homem é o único animal alienável. Isto pode ver-se com clareza numa corrida de touros. Neste ritual, o toureiro move-se segundo regras preestabelecidas, ao passo que o touro reage sem nenhum condicionamento ritualizado. O toureiro representa rituais (quer dizer, a sua vida e o seu estilo são determinados e limitados por regras, costumes e tradições, perfeitamente integrados já no seu caráter, na sua personalidade, na sua máscara), ao passo que o touro atua limitado apenas por motivos e estímulos físicos: cor, movimento. Neste sentido, poderíamos dizer que o toureiro é alienado, enquanto o touro é autêntico (acrescento que não há aqui vantagem em ser autêntico).

Posso-lhe contar um caso explicativo e trágico: Manolete morreu porque tinha fama de nunca recuar um passo para fugir do touro. Esta fama fez a sua fortuna. Manolete alienou-se a essa fama. Ao ritual das corridas juntou mais um: nunca recuar um passo. Quando às cinco da tarde do dia da sua morte viu que o touro lhe ia cair em cima e que a sua única possibilidade de escapar era recuar uns passos, a máscara do toureiro que nunca recua impediu que se salvasse. Manolete teria podido escapar, mas o ritual do toureiro ousado cumpriu-se. Manolete morreu.

Pergunta — Mas se V. é antiimperialista e repudia formas e técnicas estrangeiras, como pode querer exportar as suas próprias técnicas e as suas próprias formas? Por que é que sistematicamente se apresentam tantos agrupamentos latino-americanos em festivais de teatro na Europa (especialmente em Nancy) e nos Estados Unidos?

Boal — Não, não desejamos fazer uma forma de "imperialismo às avessas". Não. Há dois tipos de agrupamentos que se deslocam a esses festivais. Um apresenta-se como produto de consumo. Os europeus e norte-americanos gostam muito de reduzir a arte dos países do terceiro mundo a manifestações "folclóricas". Muitos grupos se prestam a desempenhar esse papel. Mas outros não!

Existem também os grupos que compreendem que as nações imperialistas não resolveram os seus problemas de classe. O imperialismo não elimina a luta de classes dentro dos seus países: apenas a anestesia. A burguesia dos países imperialistas pretente fazer crer aos seus proletários que o país está estabilizado, equilibrado, que as reivindicações operárias devem ser do gênero da aposentadoria aos 30 anos de trabalho, ou coisas assim de menor monta, enquanto nos países subdesenvolvidos há conflitos precisamente porque são países "em vias de desenvolvimento", como dizem eufemisticamente.

Bem, todos os países estão em vias de qualquer coisa, alguns em vias de subdesenvolvimento, como se diz da França... Na França também existem proletários e a estes (ainda que de forma diferente) pode servir o teatro dos nossos países; também eles são explorados, ainda que mais suavemente, com menos brutalidade, mas com mais malícia.

Há que compreender o ponto de vista do terceiro mundo, totalmente oposto ao ponto de vista das sociedades de consumo. Os Estados Unidos, a Alemanha, o Japão, são países extremamente desenvolvidos, mas sob o ponto de vista da Revolução, que é o que nos interessa, estão infinitamente atrasados; Angola, Moçambique, estão em movimento muito mais acelerado em relação à meta suprema do nosso século: a liquidação do sistema pré-histórico que é a propriedade privada dos meios de produção.

As pessoas têm de compreender que a Revolução não e um éden cheio de mercadorias (geladeiras e carros que caem do céu) e sim um movimento contínuo em direção a uma sociedade humana e justa; nesse sentido, os países da América Latina são muito mais desenvolvidos, ainda que aos imperialistas custe abdicar da sua visão do Paraíso como um supermercado. A população dos países imperialistas não é "homogeneamente" imperialista. Os países superdesenvolvidos também possuem as suas classes subdesenvolvidas e os países subdesenvolvidos também possuem as suas classes superdesenvolvidas. Os países são economicamente dominados por outros países, precisamente porque para as suas burguesias nacionais o conceito de dinheiro é muito mais importante que o conceito de pátria ou de nação. A burguesia de um país económicamente forte une-se à burguesia de um país economicamente débil para explorar especialmente o povo deste último. E assim acontece, na realidade, que também lucram os explorados do país forte. Por isso muitos operários de países imperialistas manifestam tendências reacionárias, tão reacionárias como as suas burguesias. São explorados, mas ganham mais alguns dólares, um automóvel, bilhetes para o cinema, ou para o beisebol, etc... A isso se vendem.

Nos Estados Unidos, recentemente, os estivadores dos portos do Pacífico recusaram-se a descarregar os barcos peruanos, porque o Peru aprisionou navios-piratas norte-americanos nas suas águas territoriais. Esses navios-piratas davam trabalho e lucros a uma parte das populações desses portos. Os estivadores adotaram uma atitude nitidamente imperialista, carente de conteúdo ideológico da sua própria classe, defendendo o seu *direito* à pirataria marítima. Também George Meany, presidente da AFLCIO, a maior organização operária dos Estados Unidos, proclamou repetidas vezes o seu apoio à política assassina de Nixon no Vietname.

Por isso não se pode falar de conceitos muito gerais e amplos que excluam a luta de classes. E quando se fala de uma arte imperialista, temos que ter consciência de que ela é dirigida não só contra os povos oprimidos, mas também contra o seu próprio povo, ao qual aliena. As idéias dominantes numa sociedade são as idéias da classe dominante, disse Marx. O teatro, que na América Latina procura explicitar os mecanismos da luta de classes e pretende mostrar a necessidade e os caminhos possíveis para a mudança social, pode igualmente ser eficaz dentro dos países imperialistas, que têm a sua luta de classes anestesiada, mas não eliminada. O único risco da nossa atividade nesses países é o folclorismo. Aí o nosso teatro será válido, não na medida em que for "aceito", mas na medida em que possa ser "utilizado" pelos explorados contra os exploradores.

Pergunta — O seu teatro é caracteristicamente latino-americano?

Boal — Nós, os membros do júri do IV Festival de Manizales (1971), José Monléon, Emílio Carballido e eu, fizemos todo o possível para desmistificar os conceitos folclóricos de latino-americanismo. Declaramos: "de que arte latino-americana se fala? No nosso continente convivem o latifúndio e a miséria, os torturadores e os torturados". Convivem também o teatro venenoso da burguesia e as formas populares. Não temos nada a ver com o teatro burguês da América Latina, e temos muito em comum com os "chicanos", porto-riquenhos e negros dos Estados Unidos. As nossas obras e as nossas técnicas não servem para os teatros oficiais da América Latina, ou da Europa, mas com certeza servem para os grupos marginais, operários, minorias étnicas oprimidas, estudantes revolucionários e *lumpen*-proletariado sejam eles de cá ou de lá. O nosso teatro e as nossas técnicas ou são do povo ou não são nada.

Pergunta — Segundo Luca Ronconi, o diretor italiano, o autêntico teatro popular, o único, é o que se faz na praça pública, que é o verdadeiro lugar do povo. Compartilha esta opinião?

Boal — Há um poema brasileiro que diz: "A praça é do povo como o céu é do condor". Entretanto, neste momento, as praças do Brasil não estão ocupadas pelo povo. Hoje em dia, fazer teatro popular nas praças públicas brasileiras seria um suicídio. As condições políticas vigentes expulsaram o povo das ruas, mas não o eliminaram. E como não se pode eliminar o povo, também não é possível destruir as suas manifestações, a sua arte, o seu teatro. O mais importante é fazer um teatro que tenha a perspectiva do povo, a perspectiva da mudança. Se se puder fazer esse teatro nas praças públicas, muito bem; se só se puder fazê-lo na casa humilde de um operário, ou para poucos operários de cada vez, igualmente muito bem; se se puder, com um espetáculo apenas, chegar a 5 000 operários, ótimo. Se houver necessidade de se fazerem 500 reuniões teatrais, em pequenos locais para se chegar aos mesmos 5 000, também está bem. O teatro, para ser "popular", tem de ser "revolucionário", não importando onde se realiza o ato teatral. E o teatro chega ao seu maior grau revolucionário quando o próprio povo o pratica, quando o povo deixa de ser apenas o inspirador e o consumidor para passar a ser o produtor. Quando se comunica através do teatro. Por acreditar nisso, o Teatro Arena de São Paulo desenvolveu uma série de técnicas, jogos e exercícios para o ator e para o não-ator com vontade de dizer alguma coisa através do teatro.

II — História do Teatro Arena de São Paulo

No Teatro Arena de São Paulo, Brasil, funcionava o Laboratório de Interpretação, que deu origem à maior parte destes jogos e exercícios. É necessário conhecer os gêneros de interpretação que se praticavam em São Paulo por volta de 1956, quando o Arena iniciou as suas atividades, numa nova fase como teatro de equipe. De um lado estavam os "monstros sagrados" populares e do outro os novos "monstros sagrados" burgueses: os primeiros destinados a adormecer o povo, os segundos ao deleite da burguesia.

MONSTROS SAGRADOS "POPULARES"

Havia nessa altura no Brasil uma certa quantidade de vedetas que reuniam à sua volta uns tantos atores e atrizes e obtinham grande êxito popular graças ao seu histrionismo pessoal. Ao público não interessavam os personagens e as obras, mas apenas olhar e ouvir os seus atores preferidos. Os espetáculos consistiam num puro exibicionismo individual das estrelas, geralmente proprietárias das respectivas companhias teatrais. Não havia preocupação estética e politicamente esses espetáculos refletiam uma mentalidade reformista e em nenhum caso rebelde ou remotamente revolucionária.

Posso contar alguns casos reais que ilustrarão bem esse tipo de ator nessa época particular. Uma das maiores vedetas de então, estava em excursão pelo interior de São Paulo com uma pequena companhia. Sabia o texto de cor, mas gostava de introduzir novas frases todos os dias, dependendo da platéia e de como decorria o espetáculo. O público deliciava-se. Os outros atores, ao contrário, perdiam a sua segurança e alguns riam em cena, pelo que eram imediatamente censurados. No elenco havia um jovem ator que estava a dar os primeiros passos e que se entusiasmava com as novas piadas que a vedeta introduzia no espetáculo. Certa noite, muito estimulado pelo patrão,

o jovem ator decidiu imitá-lo e depois de algumas hesitações largou também a sua improvisação, por certo uma piada muito grosseira. O resultado foi sensacional e todo o público e os seus colegas começaram a rir; só a vedeta ficou muito séria e compenetrada. No fim do espetáculo, os atores esperavam a mais feroz censura para o jovem estreante, mas a vedeta fechou-se no seu camarim e não disse nada, absolutamente nada.

No outro dia, quando todos se preparavam já para entrar em cena, a vedeta mandou ir ao seu camarim o jovem ator, morto de medo pela sua ousadia da véspera. Foi recebido com grande amabilidade. A vedeta falou-lhe da sua arte, dos anos que já tinha de palco, etc., etc. Após um longo discurso perguntou-lhe:

— Lembras-te da improvisação de ontem?

— Sim, sim — respondeu o jovem. — Não gostou?

— Gostei muitíssimo, parece-me uma piada muito boa.

— Obrigado — suspirou, aliviado, o jovem. — Muito obrigado. Parece-me que o público também gostou. Riram-se muito. Os meus colegas felicitaram-me. Foi um êxito.

— Sim, sim — disse a vedeta. — O público riu-se muito porque é realmente uma ótima piada. Mas hoje quem a diz sou eu e não tu, porque sou eu o dono da companhia. Compreendido?

Muito antes deste, houve outro monstro sagrado, Leopoldo Fróes, hoje arduamente estudado pelos alunos de teatro, que na sua época se sentia demasiado importante para participar dos ensaios. Nunca ensaiava. O assistente (nessa altura, no Brasil, não se usava o encenador. . .) fazia a marcação. Os atores, depois de terem estudado e decorado o texto, faziam alguns ensaios de marcação e o assistente dizia-lhes:

— A senhora fica neste lugar, porque o Doutor (o Doutor era Leopoldo Fróes) ficará aqui, nesta cena. O senhor não se aproxime tanto da janela porque aí está o Senhor Doutor. Você, jovem, não se ponha tão perto da mesa, porque ninguém pode estar a menos de dois metros do Senhor Doutor. . .

E eram assim os ensaios. Um dia antes da estréia fazia-se um ensaio-geral com a presença do Senhor Doutor. Enquanto os atores diziam os seus papéis o melhor que podiam, Leopoldo Fróes murmurava o seu texto criticando a marcação feita pelo assistente. Por certo que a modificava totalmente: os que estavam sentados tinham de se levantar, e os que estavam de pé tinham que se sentar. Os da direita iam para a esquerda e vice-versa. Claro que se gerava uma enorme confusão e era muito difícil o elenco poder decorar os novos movimentos e as novas posições. Por isso, no dia da estréia, era cada um por si e Deus por todos: uma correria pelo palco, todos procurando não ser atropelados pelo implacável Senhor Doutor, que improvisava sempre novos movimentos. Os atores encostavam-se o mais possível às paredes do cenário, procurando sempre guardar a obrigatória distância de dois metros da vedeta, a qual por sua vez, improvisava extensos monólogos, usando o texto como simples roteiro ou sugestão.

Por mais que andasse, Leopoldo Fróes ficava sempre perto do centro da cena. Todas as vedetas fazem o mesmo. E os seus interlocutores têm de estar sempre mais perto do público: quando dialogam, o interlocutor é obrigado a olhar para trás voltando as costas ao público, enquanto a vedeta fica sempre de frente.

Lembro-me de uma história que ilustra bem esta tendência que alguns têm de se apropriarem do que julgam ser as áreas "quentes" do cenário. Um dia em São Paulo, um empresário conseguiu reunir num mesmo elenco as duas vedetas mais em voga na época. Custou-lhe muito trabalho, porque teve de enfrentar árduas reuniões sobre remunerações, cartazes, publicidade, etc.,: as duas queriam tirar o melhor partido possível da publicidade. Durante todo o espetáculo havia uma única cena em que as duas atrizes, sozinhas no palco, se enfrentavam. Por isso não havia grande problema: quando uma estava em cena, os outros atores retiravam-se prudentemente para a periferia e as damas ficavam no centro do palco e na sua parte alta, mais distante do público. No dia da estréia, a disputa pelos favores do público foi dura e intensa. O espetáculo progredia prevendo-se um honroso empate para ambas, quando começou a famosa cena, um longo diálogo entre as vedetas. Tudo era muito bonito no cenário, que representava um enorme salão de baile, tendo ao fundo uma grande janela aberta sobre uma maravilhosa noite cheia de estrelas. A cena começou e o público conteve a respiração: pela primeira vez na história do teatro paulista as duas maiores damas, as mais ilustres, trajadas com vestidos mais *dernier cri* europeu e com as jóias mais sul-africanas, pisavam o mesmo palco. Ao princípio, tal como nas lutas de boxe, as duas contendoras analisaram-se durante as primeiras trocas de palavras. Depois começou uma árdua luta pelo centro da cena, as duas aproximando-se perigosamente uma da outra (até sentirem reciprocamente as respectivas respirações), cada uma procurando forçar a outra a abandonar a área "teatral" do palco. Depois, quando uma delas conseguiu afirmar-se no centro, a outra, muito esperta, começou a recuar, colocando-se quase de costas para a primeira; esta viu-se então forçada a torcer o seu delicado e sensível pescoço para poder dialogar. Ambas se agarraram à mesma tática. Em cada troca de palavras, a vedeta que falava recuava alguns passos, colocando-se mais atrás e submetendo a adversária a uma posição incômoda. O diálogo progredia, progredindo a luta: uma troca de palavras dois passos atrás, outra frase e era a outra que recuava, novo diálogo e novos passos, mais poesia e mais passos atrás, tudo isto no cenário belamente iluminado, com a sua formosa janela que mostrava uma linda noite cheia de estrelas mas que tinha o parapeito baixo demais: na sua ânsia de recuar e conquistar o centro do palco, as duas damas caíram de costas, precipitando-se na bela noite...

Esta história verdadeira é muito conhecida dos atores da velha guarda do teatro paulista. As duas damas lutavam pela parte "quente" da cena, e isso nem sequer é uma verdade: o centro não é necessariamente a parte mais "quente", a que atrai a atenção do espectador, a mais densamente teatral. Tudo depende da cenografia que pode valorizar diversamente cada pormenor, da luz que pode conduzir a atenção do espectador e a relação entre os corpos dos atores em cena. Mas ainda que consideremos um palco uniformemente iluminado e vazio, ainda assim não é o centro a zona mais densa, mas sim a parte esquerda do palco, vista da platéia. Por alguma razão, a parte direita do nosso corpo é mais desenvolvida que a esquerda: a nossa perna direita dá passos mais compridos que a esquerda, o nosso olho direito vê melhor que o esquerdo, etc. Uma pessoa no deserto, julgando que anda em frente, andará em círculos em direção à esquerda. A parte direita, mais forte, empurra-nos para a esquerda. Mas as duas damas lutavam pelo centro, e por causa do centro caíram.

Era a época em que, para além das velhas vedetas, os atores estavam divididos em categorias físicas que se especializavam em determinados papéis: o galã, o centro, o centro-cômico, a dama-galã, a dama-caricata, a senhora nobre, etc. Representantes de todas estas categorias reuniam-se num bar central de São Paulo à espera dos empresários teatrais ou de circo. Em muitos circos representava-se uma peça por dia, de maneira que um bom ator tinha mais ou menos decorado o texto e a história de umas cinqüenta obras. Claro que a memória não era demasiado rigorosa, havendo lugar para a improvisação. Não era raro que um ator, selecionado no bar durante a tarde, se enganasse no seu papel, e à noite entrasse em cena representando o personagem de outra peça que nada tinha a ver com esta. Mas estas coisas sempre se remediavam, para satisfação do público fiel.

MONSTROS SAGRADOS BURGUESES

De um lado estavam esses monstros sagrados "populares" e do outro os monstros burgueses que atingiram a sua plenitude quando se desenvolveu mais rapidamente uma burguesia "nacional" (na realidade, testa-de-ferro dos grandes interesses internacionais, quando os consórcios norte-americanos e as grandes empresas multinacionais começaram a apertar o seu domínio sobre a indústria brasileira). Essa burguesia tentou reproduzir no Brasil o "bom" teatro que tinha visto na Europa e nos Estados Unidos. Estabeleceu-se o conceito de "bom teatro" em geral, e a preocupação máxima de então era igualar Barrault, Olivier e Vilar, sem nenhuma preocupação prioritária com o público ao qual esse teatro se destinava. Não tinham aprendido, porém, a verdade elementar de que nada é "estético" em si mesmo: o que existe é a comunicação estética. E a comunicação exige a existência de uma relação dialética artista-público. Aqui, pelo contrário, a obra de arte era imposta de cima, do Olimpo artístico. Procurava-se o "belo em si". Isto chegava a produzir resultados absolutamente fantásticos. Lembro-me da montagem simultânea de duas Antígonas: a de Sófocles e a de Anouilh, obras tão extremamente diferentes uma da outra, com propósitos tão opostos, escritas em épocas tão distintas, mas que, nesse teatro burguês, se transformavam ambas simplesmente em "bom teatro", e o bom teatro tinha uma maneira "bela" de ser iluminado, uma "bela" coreografia, "belas" roupas, "belas" interpretações — tudo muito belo e muito falso.

Esta visão do teatro como algo acabado e conhecido, transformava os artistas em artesãos: não podiam criar verdadeiramente, mas sim reproduzir segundo um modelo, preestabelecido. E esse modelo era o "estilo". O artista criador consulta o seu povo, dialoga com o seu povo, inter-relaciona-se com ele e descobre as formas estéticas para o diálogo artístico. Aqui não acontecia isso. O artista, transformado em artesão, não se preocupa com o seu povo e só dava atenção aos trajes da época. Se a obra era de Shakespeare, mostravam toda a sua fidelidade a Lawrence Olivier e a John Gielgud. Quando a semelhança se aproximava da identidade, a interpretação estava pronta para a estréia.

Na Escola de Arte Dramática aprendia-se a recitar Shakespeare, Goldoni e os clássicos portugueses: aprendia-se a andar no "estilo", a estar de pé com o corpo a 3/4 para o público, etc., etc., etc. Numa palavra: impunha-se uma "forma" e, dentro desta forma e dos seus estreitos limites, o ator tinha que criar a sua personagem sem prejudicar a forma preestabelecida nos livros de história do teatro.

Daí a importância que tinha então a chamada "técnica". Todos os atores procuravam afanosamente adquirir "técnica". Mas que técnica era essa? Do mesmo modo que os objetos físicos se parecem com formas geométricas bem definidas (triângulos, quadriláteros, esferas, cubos, etc.), também a voz e os movimentos dos atores tinham que se parecer com formas bem definidas. Tratava-se de um conjunto de técnicas geométrico-temporais.

Quero exemplificar para que isto fique mais claro, descrevendo algumas das "técnicas" mais em voga nessa época:

1 — Pausa de tensão: consiste em reter durante alguns segundos a última ou as últimas palavras que vão dar sentido a toda a frase. Tornou-se célebre uma pausa de tensão do ator que interpretava o protagonista da obra de Arthur Miller *Panorama Visto da Ponte*, na cena em que descobre o amor da sobrinha pelo hóspede. Após um longo monólogo em que falava dos seus cuidados com a sobrinha e do seu ódio ao rapaz, o ator suspendia a respiração e dizia: "E vem-ma roubar, esse. . . filho da puta!" Quase todas as noites o público entusiasmado aplaudia freneticamente. Creio que terá sido o primeiro palavrão aplaudido em teatro, e com delírio, em cena aberta.

2 — Quebra de ritmo: consiste em dizer com rapidez a primeira parte de uma frase e a seguir diminuir a velocidade ao proceder inversamente. Pode também utilizar-se a quebra de tom, mudando bruscamente o tom duma parte da frase, com o que se obtém mecanicamente o mesmo efeito.

3 — Automatismo: usado com muita freqüência nas obras cômicas. Bergson tinha notado que o riso é a reação natural a todo o acontecimento que revele o automatismo de uma ação humana. Nunca nos rimos de algo que não seja humano; quando nos rimos de um macaco no Jardim Zoológico é porque o macaco se assemelha a um ser humano: rimos dos seres humanos cujas mecanizações e automatismos surgem por comparação com o macaco na jaula. As formas porque se revela o automatismo são variadas, desde as mais simples das comédias dos Três Patetas (uma mulher elegantemente vestida, carregando muitos embrulhos de compras, que escorrega numa casca de banana e quebra o automatismo do seu andar ondulante, a torta que se esmigalha na cara de um senhor vestido de fraque, automaticamente elegante, etc.) até formas superiores, como o pensamento automatizado dos médicos de Molière, para quem os doentes existem porque existe a medicina, e não o contrário. Qualquer forma de quebrar ou revelar o automatismo provoca o riso. Cinco ladrões fogem da polícia, saltam um muro todos ao mesmo tempo e momentos depois, ritmicamente, começam a aparecer as cabeças dos ladrões por cima do muro: o primeiro, o segundo, o terceiro, o quinto e, após alguns segundos, o quarto atrasado. O público ri-se. Buster Keaton foge da polícia, corre assustado por várias ruas e encruzilhadas e, quando por fim se distancia do "tira", fica todo contente, limpa a roupa, compõe a gravata, e levanta a perna para atravessar a rua: nesse preciso momento, a câmara foca a mão do policial no ombro de Buster Keaton. O público ri-se. Em *Tempos Modernos*, o operário Carlitos passa oito horas por dia a apertar porcas metálicas numa linha de montagens de uma fábrica; quando sai para a rua, quer apertar os botões de todas as senhoras e policiais que se cruzam no seu caminho. O público ri.

4 — Timbre de voz predeterminado: esta era uma das "técnicas" mais comuns, que quase se transformou numa espécie de marca registrada: cada vedeta tinha o seu timbre de voz particular, mas que não devia coincidir com a sua verdadeira voz para uso caseiro. Uma conhecida atriz falava com timbre arquejante, revelando sempre angústia e ansiedade em tudo o que dizia. Outro conhecido ator falava sempre, em todas as obras, fossem de que estilo fossem, com um trêmulo vocal que o caracterizava. A obra tanto podia ser um *Arlequim* de Goldoni como um *Soldado Tanaka* de Kaizer.

5 — Movimentos rápidos em cenas climáticas, até ao fundo da cena e depois um rápido regresso ao público; movimentos triangulares, com o ator que desenvolve a ação principal colocado no vértice mais distante da platéia, etc.

Não se trata de dizer que nos faltavam grandes atores nessa época; pelo contrário, havia uma grande quantidade de atores muito bóns, até mesmo excepcionais. Porém a aprendizagem era deformada por uma visão artesanal, puramente formal, quase sempre servil, que a maioria dos encenadores tinham do teatro. Nada fez tanto mal ao teatro brasileiro como o conceito abstrato do "bom teatro". Não se compreendia que o Brasil, a Argentina, a Europa, a Indonésia, o Japão, a China, a Coréia, cada continente, cada país e às vezes cada região concreta de um país, devia encontrar o seu "bom teatro", que é útil em determinadas circunstâncias específicas e não necessariamente noutras. O colonianismo cultural consiste precisamente nisso: em aceitar como "universais" os valores da cultura do colonizador. Então o bom teatro europeu e o bom teatro norte-americano deveriam ser o bom teatro de todos os países colonizados mas nunca o inverso.

Se o teatro burguês no Brasil dava absoluta prioridade à forma, o Teatro Arena de São Paulo, de origem popular, dava absoluta prioridade à emoção. Com o tempo chegamos a compreender a identidade do trinômio IDÉIA-EMOÇÃO-FORMA. Mas quando começávamos a trabalhar, partíamos da emoção da personagem e permitíamos que esta se expressasse livremente no ator, determinando a sua própria forma. Esta forma a que se chegava a partir da emoção não era "geometrizável"; pelo contrário, era uma emoção real, profundamente dialética, rica, contraditória, humana, única.

A EMOÇÃO PRIORITÁRIA

Em 1956 comecei a trabalhar no Teatro Arena, do qual fui diretor artístico até à data em que tive que sair do Brasil, em 1971. Os atores e eu fizemos um Laboratório de Interpretação no qual começamos a estudar metodicamente os trabalhos de Stanislawsky. A nossa primeira proposta foi esta: que a emoção seja prioritária, que ela possa determinar, livremente, a forma final.

Mas como poderíamos esperar que as emoções se manifestassem "livremente" através do corpo do ator, se precisamente tal instrumento (o corpo) está mecanizado, muscularmente automatizado e insensível em 90% das suas possibilidades? Uma nova emoção descoberta corria o risco de ser canalizada pelo comportamento mecanizado do ator.

Por que é que o corpo do ator está mecanizado? Pela enorme capacidade que têm os sentidos para registrar sensações, aliada a uma igual capacidade para selecionar e hierarquizar essas sensações. Por exemplo: o olho pode captar uma infinita variedade de cores, qualquer que seja o objeto da sua atenção: uma rua, uma sala, um quadro, um animal. Há muitos milhares de cores verdes, de tonalidades de verde, perfeitamente perceptíveis pelo olho humano. O mesmo se passa com o ouvido e os sons, e com os restantes sentidos e suas sensações específicas. Uma pessoa que conduz um carro tem à sua frente um

desfilar infinito de sensações. Andar de bicicleta implica uma complicadíssima estrutura de movimentos musculares e de sensações táteis, mas os sentidos selecionam os estímulos mais importantes para essa atividade. Cada atividade humana, desde a mais comum, como por exemplo andar, é uma operação extremamente complicada que só é possível porque os sentidos são capazes de selecionar; ainda que captem todas as sensações, apresentam-nas à consciência segundo uma determinada hierarquia.

Isto torna-se mais claro quando uma pessoa sai do seu ambiente habitual, quando visita uma cidade desconhecida, nomeadamente de um país desconhecido: as pessoas vestem-se de maneira diferente, falam com um ritmo diferente, os ruídos não são os mesmos, as cores são outras, as caras têm formas diferentes. Tudo parece maravilhoso, inesperado, fantástico. Fica-se excitadíssimo ao absorver tantas sensações novas. Ao fim de alguns dias, os sentimentos aprendem novamente a selecionar e volta-se à rotina anterior. Imaginemos o que acontece quando um índio vem à cidade ou quando um habitante de um grande centro urbano se perde na selva. Para o índio, os ruídos da selva são perfeitamente naturais e os sentidos acostumaram-se a selecioná-los: consegue orientar-se pelo som do vento nas árvores e pela luminosidade do sol entre a folhagem. Em contrapartida, o que para nós é natural e rotineiro pode enlouquecer o índio, incapaz de selecionar as sensações produzidas por uma grande cidade. O mesmo nos aconteceria se nos perdêssemos na selva.

Esta seleção produzida pelos sentidos leva à mecanização, porque os sentidos selecionam sempre da mesma maneira.

Quando começamos com os Laboratórios de Interpretação no Teatro Arena ainda não pensávamos nas máscaras sociais; naquela época, a mecanização era entendida sob uma forma puramente física: ao desenvolver sempre os mesmos movimentos, cada pessoa mecaniza o seu corpo para melhor os efetuar, privando-se então de uma atuação original em cada oportunidade. Podemos rir de mil maneiras diferentes, mas quando nos contam uma piada não nos pomos a pensar num modo original de rir, portanto fazêmo-lo sempre da mesma maneira.

As rugas aparecem porque os nossos rostos não variam as suas expressões fisionômicas habituais; a repetição de determinadas estruturas musculares acaba por deixar a sua marca sobre os nossos rostos.

Que é o sectário senão uma pessoa (de direita ou de esquerda) que mecanizou todos os seus pensamentos e todas as suas respostas?

O ator, como todo ser humano, tem as suas ações e reações mecanizadas, por isso é necessário começar pela sua "desmecanização", pelo seu amaciamento, para torná-lo capaz de assumir as mecanizações da personagem que vai interpretar. É necessário que o ator volte a sentir certas emoções e sensações das quais já se desabituou. Numa primeira fase, fazíamos exercícios sensoriais, seguindo em linhas gerais as indicações de Stanislawsky. Dou aqui alguns exemplos:

1 — Exercícios musculares: o ator, depois de relaxar todos os músculos do seu corpo e de tomar consciência de cada músculo, andava uns passos, curvava-se, apanhava no chão um objeto qualquer e, movendo-se muito lentamente, tentava memorizar todas as estruturas musculares que intervinham na realização desses movimentos. Em seguida, repetia exatamente a mesma ação, mas agora devia recorrer à memória, pois fingia apanhar um objeto do chão, ativando e desativando os músculos ao lembrar-se da operação anterior.

Faziam-se muitos exercícios deste gênero, variando o objeto (uma chave, uma cadeira, um sapato) ou tornando-o mais complexo: vestir-se ou despir-se, primeiro com roupa e depois sem ela. Ou andar de bicicleta sem bicicleta, deitado de costas sobre o solo para libertar os braços e as pernas.

Em todos os exercícios, o importante era que o ator tomasse consciência dos seus músculos, da enorme variedade de movimentos que poderia realizar. Outros exercícios: andar como fulano, rir como beltrano, etc. Não se visava a exata imitação exterior, mas sobretudo a compreensão interior dos mecanismos de cada movimento. Que é que leva fulano a andar desta maneira? Que é que faz com que beltrano ria deste modo?

2 — Exercícios sensoriais: o ator ingere uma colher de mel; a seguir um pouco de sal; depois açúcar. Seguidamente

terá que recordar os gostos e manifestar fisicamente todas as reações que acompanham a ingestão de açúcar, sal, mel, etc. Não se trata de fazer mímica: cara feia para o sal e rosto angélico para o açúcar e o mel, mas sim de sentir novamente as mesmas sensações, "de memória". O mesmo se pode fazer com cheiros.

Um exemplo: púnhamos música a tocar, e vários atores escutavam-na, prestando muita atenção à melodia, e também ao ritmo e ao compasso. Depois todos em conjunto tentavam "ouvir" mentalmente a mesma música, dentro do mesmo ritmo e compasso. Ao meu sinal, os atores tinham que começar imediatamente a cantá-la na parte que estava a ser "ouvida" mentalmente: se havia coincidência era porque todos estavam concentrados e haviam reproduzido com perfeição a música (melodia, ritmo e compasso).

3 — Exercícios de memória: fazíamo-los muito fáceis e quotidianamente. Antes de dormir, cada qual procurava lembrar-se minuciosamente e cronologicamente de tudo o que se passara durante o dia, com o máximo de detalhes: cores, formas, fisionomias e tempo, repensando quase fotograficamente tudo o que se vira, re-ouvindo tudo o que se ouvira, etc. Era freqüente, também, que ao chegar ao teatro se perguntasse a um ator o que se passara desde a noite anterior, o que ele tinha de relatar com todos os pormenores. Era particularmente interessante fazer esse exercício quando dois ou mais atores tinham participado do mesmo acontecimento: uma festa, uma assembléia, um espetáculo teatral ou um jogo de futebol. Comparava-se as duas versões e fazia-se um esforço para se chegar a uma conclusão objetiva quando havia discordâncias. Os exercícios de memória podiam igualmente referir-se a coisas passadas há muitos anos. Por exemplo, cada ator fazia um relato pormenorizado de como tinha sido o seu casamento, quem assistiu, que música se tocou, que se comeu, como era a casa, etc. Ou como tinha sido o enterro de um ente querido. Ou como foi no dia em que o Brasil, jogando contra o Uruguai, perdeu o campeonato Mundial de Futebol, em 1950, no Estádio Maracanã: em que rádio ouviu o jogo? Assistiu a ele? As pessoas choravam? Que pessoas? Como dormiu naquela noite?

Dormiu? Teve sonhos? Que sonhos? etc., etc. Nos exercícios de memória, o mais importante é haver uma grande riqueza de pormenores concretos. É igualmente necessário que este tipo de exercício seja praticado com absoluta regularidade, quase como rotina diária, de preferência em determinado momento do dia. Serve para desenvolver a memória, mas também para aumentar a atenção: cada qual sabe que terá de lembrar-se de tudo o que vê, ouve e sente, e assim aumentará extraordinariamente a sua capacidade de atenção, concentração e análise.

4 — Exercícios de imaginação: faziam-se muitos, semelhantes aos que são descritos mais adiante (câmara escura, contar uma história, etc.)

5 — Exercícios de emoção: há um muro entre o que o ator sente e a forma final como expressa esse sentimento. Esse muro é formado pelas mecanizações do próprio ator. O ator sente as emoções de Hamlet: assim, sem o querer, expressará as emoções de Hamlet na forma do próprio ator. Mas o ator poderia igualmente escolher, entre as mil maneiras de sorrir, aquela que, segundo crê, seria a de Hamlet; entre as mil maneiras de se enfurecer, a que, segundo ele, seria a de Hamlet. Para tanto há que começar por destruir o muro das mecanizações, a "máscara" do próprio ator. O teatro burguês de São Paulo, pelo contrário, procurava fortalecer esse muro, endurecer ainda mais essas mecanizações, as "marcas registradas" de cada ator ou atriz, tentando criar as personagens sobre esse muro e essas mecanizações; não era de admirar, portanto, que as duas Antígonas, tão diferentes no texto, fossem tão iguais no palco; que a peça *Subterrâneos* de Gorki fosse representada com uma cadência rítmica de voz igual à de um personagem de Goldoni ou de Benavente.

O nosso ponto de vista era diferente: queríamos que o ator pudesse anular de saída todas as suas características pessoais e fizesse florescer outras: as da personagem. Estes e outros exercícios serviam para anular a chamada "personalidade" do ator (a sua forma e o seu molde) e para permitir que nascesse a "personalidade" da personagem, a sua forma. Mas como chegar a essa forma? Nessa altura respondíamos: há que sentir primeiro as emoções da personagem e essas emoções encontrarão, no corpo descontraído do ator, a forma adequada e mais eficaz de ser transmitida ao espectador, com vista a despertar nele emoções iguais.

Os exercícios de emoção passaram a ser rotineiros no Teatro Arena; os atores praticavam-nos no palco ou em qualquer lugar, no escritório, na rua, nos restaurantes. Todos os dias cada ator fazia pelo menos dois ou três exercícios de laboratório. Nessa época, a grande maioria dos nossos atores era muito jovem, sem grandes problemas financeiros, podendo, portanto, dedicar todas as horas do dia aos exercícios e aos espetáculos. Tiveram assim a possibilidade de praticar em conjunto, com os seus corpos e as suas emoções, sem terem que abandonar os estudos teóricos. Freqüentemente alguns atores fazem como a maioria dos profissionais liberais: estudam enquanto freqüentam as escolas e as faculdades, depois profissionalizam-se e passam a sua vida profissional sem fazer nenhuma investigação, estudando apenas os diálogos das suas personagens. No Teatro Arena, pelo menos durante alguns anos, isso não aconteceu. E ao longo desses anos podemos comprovar como é falso e antiartístico o sistema de produções isoladas, em que o ator trabalha numa produção e a seguir noutra, e noutra ainda, sem a possibilidade de aprofundar o seu estudo conjuntamente com outros atores empenhados na mesma pesquisa. Pelo contrário, é extraordinariamente importante para os atores o trabalho coletivo, orientado para uma pesquisa comum. A produção isolada serve aos interesses empresariais; os grupos mais ou menos permanentes servem à arte teatral, aos atores e à função social e política do teatro.

Os exercícios de emoção, além disso, são fascinantes de ver e de praticar. Em dado momento do nosso desenvolvimento, chegamos a atribuir uma importância desmedida à emoção (todavia, não era muito clara para nós a importância da "idéia").

A partir de 1960, Stanislawsky passou a ser largamente utilizado também em vários outros elencos teatrais brasileiros. Por vezes sucediam casos curiosos e aplicações discutíveis dos ensinamentos stanislawskianos sobre a "memória emotiva". Lembro-me do que aconteceu num teatro universitário da cidade de Salvador, Bahia. Um encenador norte-americano foi convidado a ensinar Stanislawsky e a montar uma obra; escolheu então *Um Bonde Chamado Desejo* de Tennessee Williams. Os ensaios iam bastante adiantados, quando o encenador decidiu trabalhar "em laboratório" a cena de Stella e Blanche du Bois no dia seguinte à tremenda luta entre as duas e Stanley Kowalsky. Não havia maneira de conseguir fazer a cena; ensaiavam e tornavam a ensaiar, mudavam tudo, improvisavam, mas não havia maneira: a cena saía sempre sem a menor convicção. Até que o encenador decidiu recorrer a improvisações de memória emotiva. Ainda desta vez a cena não resultou. O encenador explicou então à atriz que fazia o papel de Stella:

— "Vês? O problema é este: Stella lutou mortalmente com o marido, defendendo sua irmã. Mas ele pôs-se a chorar, ela comoveu-se muito ao vê-lo tão frágil, ele tomou-a nos braços, levou-a para o quarto, fizeram amor durante toda a noite, foi uma noite de loucura, e depois ela pôs-se a dormir... Ora bem: a cena começa na manhã seguinte. Ela acorda depois de uma noite maravilhosa com muito sexo, está ainda um pouco cansadinha mas contente, sorri todo o tempo, está feliz. É uma mulher feliz. E isso é precisamente o que eu não sinto na tua interpretação. Façamos assim: um exercício de memória emotiva. Procura recordar a noite mais bela da tua vida, a noite mais plenamente sexual, porque é isso que falta à cena..."

A pobre moça fitou-o por instantes e confessou:

— "Eu sou virgem, mister".

Houve um momento em que ninguém soube o que dizer. Parecia que em tal caso a memória emotiva stanislawskiana não se poderia utilizar. Então, certo ator deu uma sugestão:

— "Não importa. Ela pode tentar lembrar-se de algo que lhe proporcionou a maior felicidade... e pronto... depois faz-se a transferência... sei lá...". O encenador aceitou a proposta, fizeram o exercício e em seguida a cena, que saiu maravilhosa. Todos ficaram contentes, felizes, excitados e perguntaram à jovem como havia conseguido, o que fizera para adquirir aquele rosto tão sensual, tão feliz, tão atraente. Ela disse a verdade:

— "Olhem, enquanto falávamos de sexo e de como Stanley era maravilhoso na cama, lembrei-me de uma tarde cheia de sol, quando comi três sorvetes seguidos debaixo de um coqueiro na praia de Itapoã..."

Estes casos de "transferência" extrema não são raros. Na verdade, é absolutamente inevitável um grau maior ou menor de "transferência": uma pessoa recorda a emoção que sentiu em determinadas circunstâncias, que lhe aconteceram a ela e só a ela e que são circunstâncias absolutamente singulares que, ao serem transferidas mudam um pouco. Eu nunca matei ninguém, mas tive vontade disso: procuro lembrar-me da vontade que tive e faço a transferência para Hamlet quando mata o tio. A transferência é inevitável, mas não creio que se deva ir tão longe como no caso que conta Robert Lewis, relativamente a um ator famoso, que fazia o público chorar quando puxava do revólver durante uma cena patética e o apontava à cabeça, preparando o dedo enquanto falava da inutilidade da sua vida, quase disparando o balaço final. O ator emocionava e emocionava-se a si próprio; os espectadores choravam quando o viam chorar, soluçavam quando ouviam a sua voz soluçante.

Quando Lewis lhe perguntou como conseguira tal impacto, tal transbordo de emoção, tal tremendo choque no público e nele próprio, o ator respondeu:

— "Memória emotiva, meu velho. Não lestes Stanislawsky? Pois aí está".

— "Ah, sim..." — disse Lewis — "outrora tivesse vontade de matar-te, usaste a memória emotiva e pronto... Foi assim?"

— "Vontade de me matar? Eu amo a vida, meu velho. Nada disso."

— "Então?"

— "A coisa passa-se assim: quando levo o revólver à cabeça, tenho que pensar em algo triste, ameaçador, terrível. Bom. E é isso que faço. Lembras-te que quando aponto o revólver olho para cima? Aí está. Lembro-me de quando era pobre e vivia numa casa sem aquecimento ou luz elétrica, e sempre que tomava banho era de água fria. Aponto o revólver à cabeça, olho para cima, para a ducha, penso na água fria a cair-me sobre o corpo... Ah, meu velho, como sofro, como me vêm as lágrimas aos olhos!..."

Apesar dos excessos, os exercícios de memória emotiva são bons e úteis. Praticávamo-los sempre, especialmente nas versões que adiante se explicam da "Quebra da Repressão" e em todas as suas variantes.

RACIONALIZAR A EMOÇÃO

Mas um exercício intenso de memória emotiva, ou qualquer exercício de emoção em geral, é muito perigoso se não se fizer, posteriormente uma "racionalização" do que se passou. O ator descobre coisas quando se aventura a sentir emoções em determinadas circunstâncias. Há casos extremos. Vivien Leigh deixava-se levar de tal modo pela emoção no papel de Blanche Dubois que acabou por ser internada num hospital para doentes mentais. Isso não quer dizer que devemos rejeitar os exercícios de emoção; pelo contrário: há que fazê-los, mas com o objetivo de "compreender a experiência, e não só com o de senti-la. Há que saber porque é que uma pessoa se emociona, qual a natureza dessa emoção, quais as suas causas, e não apenas saber como ela se emociona. O "porque" é fundamental, pois para nós a experiência é importante; mas o "significado" da experiência é ainda mais importante. Queremos conhecer os fenômenos, mas sobretudo queremos conhecer as leis que regem os fenômenos. Para isso serve a arte: não só para mostrar como é o mundo, mas também para mostrar porque é assim e como se pode transformá-lo. Espero que ninguém esteja satisfeito com o mundo tal qual é: por isso há de transformá-lo.

A racionalização da emoção não se processa apenas depois da emoção desaparecer, ela é imanente à própria emoção: também ocorre enquanto ela dura. Existe uma simultaneidade entre o sentir e o pensar.

Dou um exemplo que se passou comigo. Senti uma das mais fortes emoções da minha vida quando morreu o meu pai. Durante o velório, o enterro e a missa do sétimo dia, embora estivesse verdadeira e profundamente emocionado, nunca deixei de ver e analisar as coisas estranhas que acontecem em rituais como a missa, o enterro e o velório. Lembro-me de como mudavam as flores no caixão e da maneira fria e objetiva com que o homem explicava a necessidade de mudar as flores para o caixão ficar mais bonito. Lembro-me da cara de cada uma das pessoas que nos davam os pêsames, cada qual refletindo a sua maior ou menor amizade para conosco, para com a nossa família; lembro-me da expressão do rosto cansado do padre, talvez fosse o quarto ou quinto enterro do dia a que assistia. Lembro-me de tudo porque analisei tudo no momento em que acontecia, sem que por isso me emocionasse menos.

Dou este exemplo que se passou comigo, mas isso acontece, ou pode acontecer, a toda a gente. Talvez aconteça mais freqüentemente aos escritores, uma vez que são analistas por vocação. O exemplo de Dostoievsky é extraordinário. Em *O Idiota* o autor descreve com perfeição e riqueza de pormenores os ataques de epilepsia do protagonista. Dostoievsky era epilético e conseguia manter, durante os seus ataques, uma lucidez e uma objetividade suficientes para recordar as suas emoções e sensações e para ser capaz de descrevê-las.

Neste caso, o autor descreve as suas emoções depois de as ter sentido; mas o caso de Proust é ainda mais extraordinário, mais fantástico e não obstante real: enquanto estava morrendo, ditava à sua secretária um longo capítulo sobre a morte de um escritor — ele próprio! E tinha objetividade para dizer à secretária em que páginas devia entrar esse capítulo, em que novela, e as alterações que ela deveria fazer nas novas edições: agora que realmente estava morrendo, corrigia a morte fictícia que tinha descrito anteriormente. E quando acabou de descrever a agonia do escritor, morreu.

Não nos interessa se há aqui verdadeira simultaneidade, ou uma rapidíssima intermitência razão-emoção. O importante é assinalar o erro e corrigir os atores para quem tudo consiste em "emocionar-se". Quando um ator se mostra incapaz de sentir, durante os ensaios, uma verdadeira emoção, está seguramente a laborar em erro. Mas o ator que se descontrola não comete erro menor. Muitas vezes o descontrole é falso, tratando-se de puro exibicionismo. Certo ator tornou-se famoso pela violência com que representava o papel de Otelo, de uma forma terrivelmente emocionante. . . e perigosa. Quando se sentia possuído pela personagem, por várias vezes procurava estrangular Desdêmona a sério. Mais de uma vez tiveram que baixar o pano. As pessoas impressionavam-se com o tremendo poder de emoção desse ator. Na minha opinião, pelo contrário, acho que se deve denunciá-lo ao Sindicato dos Atores, ou à Polícia.

Isto deve ficar claro: a emoção "em si", desordenada e caótica, não vale nada. O importante na emoção é o seu significado. Não podemos falar de emoção sem razão ou, inversamente, de razão sem emoção: uma é o caos e a outra matemática pura.

À PROCURA DO TEMPO PERDIDO

Falei de Proust e convém desenvolver outro conceito proustiano que muito útil nos foi nessa época e que tem que ver com o teatro empático stanislawskiano: o conceito de "procura de tempo perdido". Para Proust, nós só reconquistamos o tempo perdido (na vida) através da memória. Diz ele que, enquanto vivemos, não somos capazes de sentir plena e profundamente uma experiência, porque não podemos dirigir essa experiência, a qual fica sujeita a mil e uma circunstâncias imponderáveis. A nossa subjetividade está escravizada à objetividade da realidade. Se amamos uma mulher, tantos são os acidentes do amor que não o podemos desfrutar e viver profundamente, a não ser quando, na procura do tempo perdido, o reencontramos na nossa memória. Na realidade objetiva, o amor está misturado com coisas menos essenciais: um ônibus que se atrasa, um encontro dificultoso, falta de dinheiro, incompreensões, etc. Mas quando reconquistamos, através da memória, o episódio vivido, podemos purificar esse amor de tudo o que não lhe era essencial, e assim reconquistar o tempo perdido, vivê-lo. . . na memória.

Isto, segundo Proust, sucede não só relativamente a um amor passado, mas a toda a experiência vivida. Um dos seus personagens, Swan, pensa estar completa e loucamente apaixonado pela sua amada, sofre todos os horrores da incompreensão amorosa, até que passado muito tempo se separam. Anos depois quando se encontra com a sua ex-amada, sofre um choque. Procura recordar tudo o que lhes acontecera, "ordena" a experiência vivida, revê subjetivamente todos os fatos sucedidos e conclui: "Como pude eu suportá-la durante tantos anos? Nem sequer era o meu tipo. . .".

Proust propõe inteira liberdade subjetiva para ordenar os fatos passados, as experiências vividas, despojadas precisamente daquilo a que poderíamos chamar vida. Neste sentido, Proust tem muito a ver com o teatro stanislawskiano que, de certo modo, também é "memória".

Há muito de proustiano em Stanislawsky, e vice-versa. O ator deve ter, durante os ensaios, todo o tempo necessário para, fazendo exercícios (especialmente os de memória emotiva), reconquistar o "tempo perdido", ordenar subjetivamente a experiência da personagem. Mas isso faz-lhe correr o risco de se afastar da experiência viva, quer dizer, da cena e dos outros personagens e seus conflitos, que no teatro devem ser mostrados como atuais e não como recordações do passado. Trabalhei com um ator de imaginação tão rica que inclusive imaginava como deviam ser as outras personagens e relacionava-se com as personagens tal como as via, sem se relacionar com os atores tal como ali se apresentavam. . . Essa hipertrofia da subjetividade era visível e notável nos atores saídos do Acto'rs Studio. Todos pensavam tanto, imaginavam tantas coisas para cada frase, para cada palavra que diziam, que a sua interpretação era extraordinariamente lenta e cheia de ações e atividades laterais e secundárias. Ninguém respondia a uma pergunta sem antes acariciar o copo, coçar a cabeça, respirar fundo, assoviar, torcer o pescoço, olhar de soslaio, franzir o sobrolho e então, finalmente, responder que sim ou que não. Esse tipo de interpretação sobrecarregada de intenções chegava mesmo ao extremo de mudar o estilo da peça que de realista tornava-se expressionista: o tempo real era o tempo subjetivo do personagem e não o tempo objetivo da inter-relação de personagens.

Ao compreender isto, compreendemos igualmente que a criação do ator deve ser, fundamentalmente, a criação de inter-relação com os outros. Antes criávamos lagoas de emoção, profundas lagoas emocionais, mas a empatia, a ligação emocional personagem-espectador, é necessariamente dinâmica. Um excesso de proustianismo e de subjetividade pode levar à ruptura das relações entre as personagens e a criação de lagoas de emoção isoladas. Mas nós precisamos criar rios em movimento dinâmico, e não a mera exibição da emoção. Teatro é conflito, luta, movimento, transformação, e não simples exibição de estados de alma. É verbo, e não simples adjetivo.

Começamos então a dar mais valor ao conflito como fonte de teatralidade: a emoção dialética. E verificamos que a emoção dialética é a forma de "emitir" o que se poderia chamar "sub-onda".

Eu explico: os seres humanos são capazes de "emitir" muito mais mensagens do que as que têm consciência de estar emitindo. E são capazes de receber muito mais mensagens do que as que supõem que estão recebendo. Por isso, a comunicação entre dois seres humanos pode dar-se a dois níveis: consciente ou insconscientemente, quer dizer, em onda ou em "sub-onda", que é toda a comunicação que se processa sem passar pela consciência.

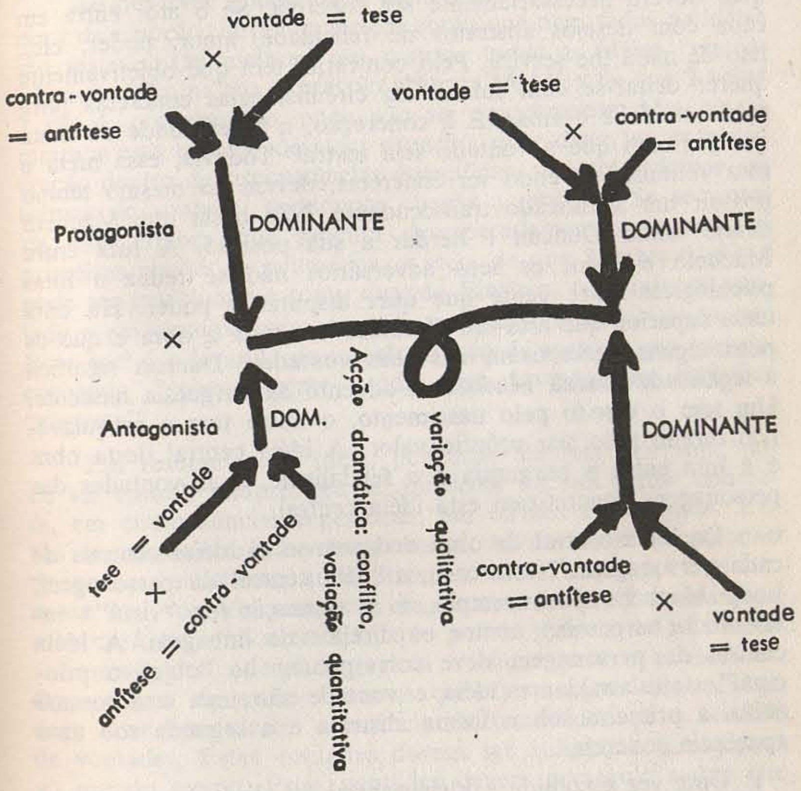
Freqüentemente, um ator representa o mesmo papel da mesma maneira em dois espetáculos consecutivos e pode acontecer que, num deles, os espectadores sejam totalmente apanhados pela empatia, e no outro não. Por que sucede isso? Porque no segundo caso, a "sub-onda" do ator transmitia mensagens que nada tinham a ver com as que ele transmitia em onda, isto é, conscientemente.

O que faz com que as mensagens em onda e em sub-onda sejam absolutamente idênticas é a concentração do ator. Este nunca deve permitir uma mecanização que o leve a fazer coisas sempre iguais enquanto pensa noutra coisa. A experiência teatral deve ser de total e completa entrega do ator à sua tarefa.

ESTRUTURA DIALÉTICA DA INTERPRETAÇÃO

Tenho que explicar agora cada um dos elementos de uma interpretação dialética tal como a praticávamos.

Vontade — O conceito fundamental para o ator não é o "ser" da personagem mas o "querer". Não se deve perguntar quem é, mas o que quer. A primeira pergunta pode conduzir à formação de lagoas de emoção, enquanto a segunda é essencialmente dinâmica, dialética, conflitual e portanto teatral. Mas a vontade escolhida pelo ator não pode ser arbitrária, antes será necessariamente a concretização de uma idéia, a tradução em termos volitivos dessa idéia ou tese. A vontade não é a idéia: é a concretização da idéia. Não basta querer ser "feliz" em abstrato: é preciso querer algo que nos faça feliz. Não


vontade = tese
×
contra - vontade
= antítese
Protagonista
DOMINANTE
×
Antagonista
DOM.
tese = vontade
+
antítese = contra - vontade
Acção dramática: conflito,
variação quantitativa
variação qualitativa
vontade = tese
×
contra -vontade
= antítese
DOMINANTE
DOMINANTE
contra-vontade
= antítese
×
vontade
= tese

basta querer "poder e glória" em geral: há que, concretamente querer matar o Rei Duncan, em circunstâncias muito concretas e objetivas. Portanto: IDÉIA = VONTADE CONCRETA (em circunstâncias determinadas).

Exercer uma vontade significa desejar alguma coisa, a qual deverá necessariamente ser concreta. Se o ator entra em cena com desejos abstratos de felicidade, amor, poder, etc., isso de nada lhe servirá. Pelo contrário, terá que objetivamente querer deitar-se com fulana em circunstâncias concretas para então ser feliz e amar. É a concreção, a objetividade da meta que faz com que a vontade seja teatral. Todavia, essa meta e essa vontade, devendo ser concretas, devem ao mesmo tempo possuir um significado transcendente. Não basta que Macbeth deseje matar Duncan e herdar a sua posição. A luta entre Macbeth e todos os seus adversários não se reduz a lutas psicológicas entre gente que quer disputar o poder. Há uma idéia superior que está em discussão em toda a obra e que as personagens concretizam nas suas vontades: Duncan significa a legalidade feudal, Macbeth o advento da burguesia nascente. Um tem o direito pelo nascimento, o outro tem o maquiavélico direito pelo seu próprio valor. A idéia central desta obra é a luta entre a burguesia e o feudalismo, e as vontades das personagens concretizam esta idéia central.

Da idéia central da obra deduzem-se as idéias centrais de cada personagem. Neste caso, a idéia central da personagem, Lady Macbeth, por exemplo, é a afirmação da "virtú"* individual (burguesia) contra os direitos de linhagem. A idéia central da personagem deve corresponder ao "objetivo principal" stanislawskiano: idéia e vontade são uma e a mesma coisa, a primeira sob a forma abstrata e a segunda sob uma aparência concreta.

Uma vez escolhida a idéia central da obra, deve a mesma ser absolutamente respeitada, para que todas as vontades cresçam dentro de uma estrutura rígida de idéias. Esta estrutura de idéias é o esqueleto. Por isso há que estabelecer qual é a idéia central da peça (ou do espetáculo) e a partir daí deduzir as idéias centrais de cada personagem, de modo que essas idéias centrais se confrontem num todo harmônico e conflitual. (IDÉIA CENTRAL = TESE × ANTÍTESE.)

Ao observar a identidade idéia igual a vontade como criadora da emoção, devemos ter em conta que nem todas as idéias são teatrais. Ou melhor: são teatrais todas as idéias "em situação" e não na sua expressão abstrata. A idéia de que 2 vezes 2 são 4, por exemplo, pode não ser emocionante. Mas se tomarmos essa mesma idéia em situação, quer dizer, na sua concreção dentro de circunstâncias específicas, se a traduzirmos em termos de vontade, poderemos chegar à emoção. Se se tratar de uma criança que procura desesperadamente aprender as primeiras noções de aritmética, a idéia de que 2 vezes 2 são 4 pode ser emocionante como quando Einstein, com intensa vontade e em circunstâncias específicas, descobre maravilhado que $E = mc^2$ é a fórmula da transformação da matéria em energia, coroando "concretamente" toda uma investigação científica "abstrata".

Em resumo: toda idéia, por mais abstrata que seja, pode ser teatral, sempre que se apresente na sua forma concreta, em circunstâncias específicas, em termos de vontade. Então se estabelecerá a relação IDÉIA → VONTADE → EMOÇÃO → FORMA TEATRAL; quer dizer, a idéia abstrata, transformada em vontade concreta em determinadas circunstâncias, provocará no ator a emoção que por si própria irá descobrir a forma teatral adequada, válida e eficaz para o espectador. O problema do estilo e outras questões surgem depois. Isto deve ficar bem claro: a essência da teatralidade é o conflito de vontades. Estas vontades devem ser subjetivas e objetivas ao mesmo tempo. Estas vontades devem perseguir metas que sejam também subjetivas e objetivas, simultaneamente. Vejamos dois exemplos: uma luta de boxe é um conflito de vontades: os dois antagonistas sabem perfeitamente o que querem, sabem como consegui-lo e lutam por isso. No entanto, uma luta de boxe não é necessariamente teatral. Também um Diálogo de Platão apresenta personagens que exercem com intensidade as suas vontades: pretendem uns convencer os outros das suas próprias opiniões. Existe aqui também um conflito de vontades. Mas também aqui não se trata de teatro. Nem a luta de boxe nem o Diálogo de Platão são teatro. Por quê? Porque o conflito no primeiro caso é exclusivamente objetivo e no segundo exclusivamente subjetivo. Porém, tanto um como o outro podem ser tornados teatrais. Por exemplo: o lutador quer vencer para provar alguma coisa a alguém — neste caso o que importa não são os golpes objetivos mas o significado desses golpes. O que importa é o que transcende à luta propriamente dita. No segundo caso, quero lembrar aquele Diálogo em que os discípulos tentam convencer Sócrates a fugir e não aceitar o castigo, a morte. Se vencem os argumentos dos discípulos, Sócrates não morrerá. Se se impõem as razões de Sócrates, este deverá tomar o veneno e aceitar a morte. Neste Diálogo, tão filosófico, tão subjetivo, reside no entanto um fato objetivo importante e central: a vida de Sócrates.

---

* VIRTÚ — Termo utilizado por Maquiavel para designar a característica que possuem certos indivíduos superdotados (referia-se aos burgueses) de conquistarem o próprio destino. Espécie de *self-made-man* da época... (N. do T.)

Assim, tanto a luta de boxe como uma discussão filosófica podem ser tornados "teatrais".

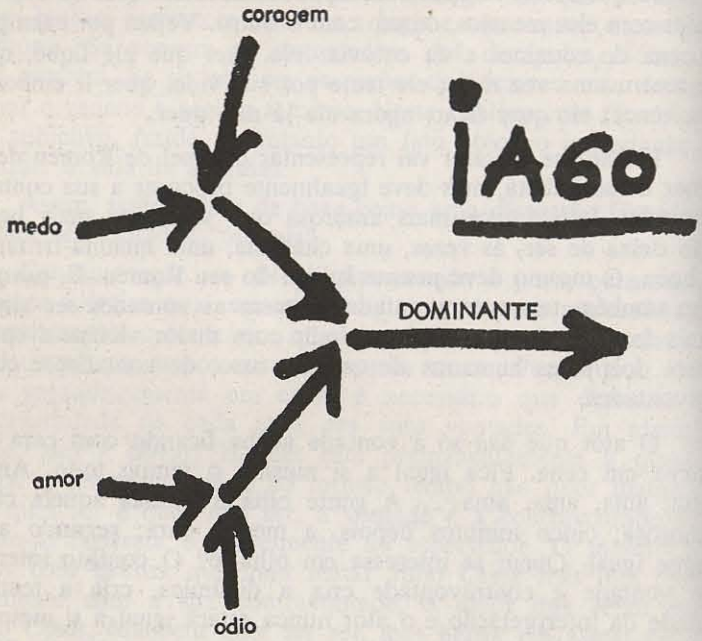
Contravontade — Nenhuma emoção é pura, permanentemente idêntica a si mesma. O que se observa na realidade é precisamente o contrário: queremos e não queremos, amamos e não amamos, temos coragem e não temos. Para que o ator viva verdadeiramente em cena, é necessário que descubra a contravontade de cada uma das suas vontades. Em alguns casos, isto é óbvio: Hamlet está permanentemente a querer vingar a morte do pai e ao mesmo tempo não quer matar o tio, quer ser e quer não ser, a vontade e a contravontade revelam-se concreta e visivelmente ao espectador. O mesmo se passa com Brutus, que quer matar Júlio César mas luta interiormente com a sua contravontade, o amor que sente por Júlio César. Macbeth quer ser rei, mas hesita em assassinar o seu hóspede.

Noutros casos, a contravontade não é tão aparente: Lady Macbeth parece monomotivada e sem conflito interior; o mesmo sucede com Cássio procurando convencer Brutus, ou com Iago em relação a Otelo. Seja, porém, qual for o grau de evidência da contravontade, ela deve existir sempre, deve ser analisada pelo ator em ensaios especiais, para que este possa efetivamente viver a personagem, aprofundá-la e realizá-la, e não apenas ilustrá-la. Isso é importante para qualquer personagem, até para se poder interpretar um Anjo medieval: há que observar a sua contravontade, a sua hostilidade para com Deus. Quanto mais um ardor puder desenvolver a contravontade mais energicamente aparecerá a vontade. Reparem por exemplo em "Romeu e Julieta": não é possível encontrar dois personagens que mais se amem, que mais se queiram, que menos contravontade tenham: são pura vontade, são puro amor. Mesmo assim, analisem a fonte da teatralidade de suas cenas e verão que existe sempre conflito; conflito deles com os outros, deles com eles mesmos, de um com o outro. Vejam por exemplo a cena do rouxinol e da cotovia: ela quer que ele fique, que se amem uma vez mais; ele teme por sua vida, quer ir embora; ela vence; ele quer ficar; agora ela já não quer.

Insisto: se um ator vai representar o papel de Romeu deve amar a sua Julieta, mas deve igualmente procurar a sua contravontade: Julieta, por mais amorosa que seja, por mais bela, não deixa de ser, às vezes, uma chatinha, uma menina irritante e boba. O mesmo deve pensar Julieta do seu Romeu. E, porque têm também tais contravontades, devem as vontades ser ainda mais fortes e deve o amor explodir com maior violência entre esses dois seres humanos de carne e osso, de vontades e contravontades.

O ator que usa só a vontade acaba ficando com cara de parvo em cena. Fica igual a si mesmo o tempo todo. Ama, ama, ama, ama, ama... A gente olha e lá está aquela cara amorosa; cinco minutos depois, a mesma cara; segundo ato, segue igual. Quem se interessa em olhá-lo? O conflito interno de vontade e contravontade cria a dinâmica, cria a teatralidade da interpretação e o ator nunca estará igual a si mesmo, porque estará em permanente movimento para mais ou para menos.

Não se trata de procurar uma vontade contraditória dentro da personagem. É muito mais do que isso. Por exemplo: não se trata de contrapor a vontade que Iago tem de persuadir Otelo a matar Desdômona, ao medo que ele sente que se descubra o seu plano. Não, não é isso. Há que procurar todo o amor por Otelo que existe em Iago: o seu ódio também é amor. A mesma emoção é dialética, não se trata de duas emoções que se contrapõem. O que não impede que, além da emoção-ódio (ódio contra amor), coexistam outras: medo, etc. Mas se também existe o medo, essa mesma emoção — medo —, essa vontade de não fazer, deve ser dialética: assim, existirá também a coragem, a vontade de fazer como contranvontade Em termos gráficos vetoriais teríamos algo parecido com o seguinte gráfico:



É importante que os atores trabalhem sempre as suas personagens em termos de vontade e contravontade: este conflito fará com que o ator esteja sempre vivo, dinâmico em cena, sempre em movimento interior; se não houver contravontade, o ator permanecerá sempre idêntico a si mesmo, sempre estático, não teatral.

Dominante — Do conflito interior entre a vontade e a contravontade resulta sempre, externamente, uma dominante, que é a vontade que se manifesta em conflito com as outras personagens. Por mais que os atores devam procurar todas as vontades e contravontades nas suas personagens, deverão sempre regressar à vontade dominante que é formada pelo conflito de todas essas vontades. Quando um ator desenvolve, em grau extremo, as vontades interiores e não as exterioriza objetivamente, corre o risco de subjetivar demasiado a sua personagem, tornando-a irreal. Quando um ator se compraz em mostrar a vida interior da sua personagem, esquecendo-se da realidade objetiva, quando o conflito entre a vontade e a contravontade passa a ser para ele mais importante que o conflito personagem-personagem (quer dizer dominante-dominante) acaba por apresentar uma autópsia da personagem e não uma personagem viva, real, presente.

O que me parece realmente importante é que o ator tenha tempo para ensaiar cada uma das suas vontades e contravontades isoladamente, a fim de melhor as compreender e sentir, como um pintor que primeiro escolhe as cores isoladas e depois as mistura na tela. As vontades (e as idéias a que respondem, bem como as emoções que ocasionam) são as cores do ator; ele deve poder conhecê-las, gozá-las, para depois as usar. Por isso fazíamos tantos exercícios de "motivação isolada", "contravontade", "pausa artificial" "pensamento contrário", "circunstâncias opostas", etc., todos tinham por objetivo proceder a essa análise. Mas devemos ter sempre presente que em cada momento há uma dominante que se impõe, mesmo que se trate de uma personagem tchekoviana, impressionista, feita de mil pequenas vontades e contravontades. Sem se fortalecer a dominante, torna-se impossível estruturar o espetáculo. Por mais que se voltem para dentro, as personagens vivem para fora. Por isso, a "inter-relação" é fundamental.

A dominante de cada personagem nas diferentes versões de uma mesma peça dependerá naturalmente da idéia central que se estabelecer para cada versão; mas todas as outras idéias possíveis poderão igualmente estar contidas, como vontades complementares, dentro da personagem.

Um exemplo esclarecerá o assunto. De que trata a peça *Hamlet?*

De um problema psicológico familiar ou de um golpe de estado?

Qual é a idéia central?

Ernest Jones escreveu um livro sobre *Hamlet* em que analisa a incapacidade deste de se decidir a matar o rei Cláudio. Segundo ele, há uma identidade entre Hamlet e Édipo. Hamlet, no seu subconsciente, queria matar o pai e casar com a mãe. Mas é outro homem que precisamente faz essas duas coisas que ele queria fazer. Hamlet identifica-se imediatamente com esse homem, o rei Cláudio. Quando descobre que Cláudio é o assassino de seu pai, quer vingar-se, quer matá-lo. Mas como fazê-lo? Isso equivaleria a um suicídio. O dever filial de vingar a morte do pai luta contra o medo de matar um homem com quem se identificou subconscientemente. E Hamlet adia a execução todas as vezes que tem oportunidade de justiçá-lo. Entretanto, já no final da tragédia, quando Hamlet descobre que a espada com que Laertes o feriu estava envenenada e que morrerá fatalmente, então decide-se a matar Cláudio e fá-lo sem qualquer hesitação, nesse mesmo instante, como se pensasse: "já estou morto, de modo que vou destruir completamente, nesse homem, o meu outro eu".

Mas Hamlet também pode ser analisado sob o ponto de vista do país e não da família, podendo-se escolher para idéia central o golpe de estado planejado por Fortimbrás.

As duas idéias centrais (e há uma infinidade de outras possíveis) são completamente diferentes. A que for escolhida determinará as idéias centrais de cada personagem e determinará quais serão as dominantes, as vontades, fazendo por sua vez com que todas as outras idéias e vontades possíveis apareçam como contravontades. O amor de Hamlet por sua mãe pode perfeitamente aparecer numa versão "golpe de estado" da obra, assim como o ódio do povo aos seus opressores (entre os quais Cláudio) pode aparecer numa versão psicanalítica. É importante determinar, a partir da idéia central escolhida, quais são as dominantes, reduzindo para segundo plano todas as outras possibilidades, e não fazer uma salada de idéias, vontades e emoções.

Variação quantitativa e variação qualitativa — É a própria ação dramática, o movimento dos conflitos interiores e exteriores. Um conflito é teatral se está em movimento: por isso o ator deve distanciar-se voluntária e emocionalmente o mais possível do ponto de chegada; deve fazer a contrapreparação do que lhe vai suceder, para que a distância a percorrer seja máxima, e o movimento também máximo. Para que Iago tenha por fim coragem de mentir a Otelo, é necessário que a princípio a dominante seja o medo, pois do medo nascerá a coragem, que se fortalecerá: a contravontade (coragem) tornar-se-á dominante. Esta mudança, esta variação quantitativa, torna-se qualitativa.

Este era, sumariamente, o esquema utilizado pelos nossos atores do Teatro Arena, e estes os seus elementos básicos: Idéia Central da peça determinando a Idéia Central da personagem, traduzida esta em termos de vontade que se dialetizava (vontade e contravontade); do conflito de vontades nascia a ação (variação quantitativa e qualitativa). Este era, digamos, o Núcleo da personagem, o seu "motor". A explicação dos exercícios, especialmente os de "aquecimento emocional", e os ensaios com e sem texto, vão completar a compreensão do método que utilizávamos. Por outro lado, o nosso método "coringa", que passou a ser utilizado a partir da montagem de *Arena Conta Zumbi* e que se caracteriza principalmente pela socialização das personagens (todos os atores interpretam todas as personagens, abolindo-se a propriedade privada das personagens por parte dos atores), está explicado nos exercícios de "Máscaras e Rituais" e na seqüência dos *"Pique-pique"*. Os restantes capítulos, nomeadamente o dos "Aquecimentos", servem indiferentemente para qualquer método ou estilo de interpretação.

Buenos Aires, maio de 1974

Jogos e Exercícios

I — AQUECIMENTO FÍSICO

A morte endurece todo o corpo, começando pelas articulações. Chaplin, o maior mímico, o bailarino, já não pode dobrar os joelhos. Assim, são bons todos os exercícios que dividem o corpo nas suas partes, nos seus músculos, e aqueles em que se ganha controle cerebral sobre cada músculo e cada parte, tarso, metatarso e dedos, cabeça, tórax, pelve, pernas, braços, face esquerda e direita, etc.

A. *Seqüência de massagem e descontração*

1. Um ator, de pé, tenta descontrair-se e deixa-se cair sobre oito ou mais atores que o atiram ao ar. O ator deixa-se suspender sem nenhuma reação, e os que o levantam no ar simulam com as duas mãos o movimento das ondas do mar, movendo constantemente as duas mãos para cima e para baixo. É importante que as mãos dos atores de baixo toquem a maior parte possível do corpo do ator que se descontrai e que este

pense nas ondas do mar. Devem fazer um som monótono com a boca durante a massagem.

2. Desce-se o ator, que fica deitado, primeiro de costas e depois de barriga para baixo. Os restantes atores massageiam-no durante alguns segundos com movimentos rítmicos das mãos, com força igual, monotonamente, sem improvisação. É importante que o ator massageado sinta a mesma pressão sobre todo o corpo.

3. Rotação: com as mãos, o ator faz movimentos circulares na pele do rosto, dos braços, das pernas, de todo o corpo.

4. O ator faz movimentos com os braços e com cada perna alternadamente, semelhantes aos movimentos que se fazem quando se quer sacudir a água de cima ou espantar um demônio, enquanto salta sobre a outra perna.

5. Os atores põem-se em duas filas cada um frente a um companheiro, que lhe massageia o rosto: primeiro com movimentos em cruz, enérgicos, sobre cada sobrancelha, de cada lado do nariz, no queixo, no pescoço e sobre os ombros. Depois, suavemente, com movimentos circulares, nos mesmos locais.

6. Quatro atores ficam diante de outros quatro. Um ator vem correndo e joga-se no meio das duas filas. Os atores agarram rapidamente as mãos dos que estão em sua frente fazendo assim uma cama para o ator que se atirou ao ar. Depois, levantam-no acima das suas cabeças e fazem com que o corpo do ator dê voltas; este deve deixar-se manipular com total confiança. Depois de algumas voltas, os oito atores jogam o corpo do companheiro para cima e recebem-no embaixo, ao cair. Os atores devem todos se revezar neste exercício.

7. Um ator fica no centro de um círculo de companheiros. Fecha os olhos e deixa-se cair para qualquer lado, mantendo o corpo duro. Os companheiros seguram-no e devolvem-no à posição central. Ele continua a se deixar cair, para a frente e

para trás, para a direita e para a esquerda e os companheiros continuam a devolvê-lo à posição central. Os pés do ator não devem sair do centro do círculo, nem o seu corpo deve-se dobrar.

8. Um ator deita-se de costas sobre as costas de um companheiro que se inclina. O ator deita-se com suas nádegas acima das do companheiro que o sustém. O de baixo começa a subir e baixar o corpo, de modo a balançar leve e suavemente o que está deitado, que deve sentir-se como boiando nas ondas do mar.

Nota: a massagem deve ser sempre feita por um companheiro, já que significa um sinal de aceitação. "Se alguém me cuida é porque me aceita."

RESPIRAÇÃO (são exercícios vulgarmente utilizados no yoga)

1. DEITADO DE COSTAS — completamente descontraído:

a) O ator põe as mãos sobre o abdômen, expele todo o ar dos pulmões e lentamente inspira, enchendo o abdômen até não poder mais; expira em seguida; repete lentamente esses movimentos diversas vezes;

b) Faz o mesmo com as mãos sobre as costelas, enchendo o peito, especialmente a parte de baixo; pratica o exercício diversas vezes.

c) idem, com as mãos sobre os ombros ou para cima, tentando encher a parte superior dos pulmões;

d) faz as três respirações conjugadamente, sempre pela ordem anterior.

2. INCLINADO PARA UMA PAREDE A PEQUENA DISTÂNCIA — apoiando-se com as mãos, faz os mesmos movimentos; depois repete tudo, apoiando-se nos cotovelos.

3. PARADO EM POSIÇÃO VERTICAL — o ator faz os mesmos movimentos respiratórios.

Nota: É importante que o ator ao inspirar retese todos os músculos e ao expirar os relaxe. *A respiração deve ser um ato de todo o corpo.* Todos os músculos devem reagir à entrada de ar no corpo e à sua expulsão; como se o ator pudesse sentir o oxigênio circulando por todo o corpo, através das artérias, e o anidrido carbônico sendo expulso através das veias.

4. INSPIRAR — lenta e totalmente pela narina direita e expirar pela esquerda; depois inverter.

5. COM VIOLÊNCIA — depois de ter inspirado lentamente todo o volume de ar possível, expulsar todo o ar de jorro pela boca. O ar produz um som semelhante a um grito agressivo. Fazer o mesmo expelindo energicamente o ar pelo nariz, depois de ter inspirado o máximo possível.

6. INSPIRAR LENTAMENTE — ao mesmo tempo que se levantam os dois braços o mais alto possível e se apóia o corpo na ponta dos pés; depois, também lentamente, expirar enquanto se retoma a posição estática normal e se encolhe o corpo até ocupar o menor espaço possível.

7. DECIDIDA E ENERGICAMENTE — inspirar e expirar segundo um ritmo predeterminado, que pode ser o do coração, o de uma música (com percussão bem audível) ou um ritmo ditado por um companheiro.

8. COM GRANDE RAPIDEZ — o ator procura inspirar o máximo de ar possível e em seguida procura expeli-lo também com a máxima rapidez.

Todo o elenco pode praticar este exercício com o encenador dando o tempo para expirar e inspirar como se fosse uma competição para ver quem consegue "movimentar" maior volume de ar nos mesmos segundos.

9. COM GRANDE LENTIDÃO — o ator inspira e depois, emitindo um som, expira de maneira que esse som se ouça durante o máximo de tempo possível.

10. RESPIRAR PELA BOCA — com os dentes cerrados, profundamente, expirando pelo nariz.

11. PANELA DE PRESSÃO — com as narinas e a boca tapadas fazer o máximo esforço para expelir o ar. Quando já não se agüente mais, destapar o nariz e a boca.

12. Dois grupos de atores: o primeiro grupo canta uma música e o segundo grupo acompanha com a respiração, marcando o ritmo com a respiração, inspirando ou expirando. No começo, as músicas devem ter um andamento mais ou menos lento, para maior facilidade. Depois, o andamento pode ser mais rápido. Pode chegar mesmo a ser o *Tico-Tico no Fubá*, que é extremamente difícil de acompanhar na respiração rítmica. Mas, repito, deve sempre começar com músicas fáceis: *Danúbio Azul* por exemplo.

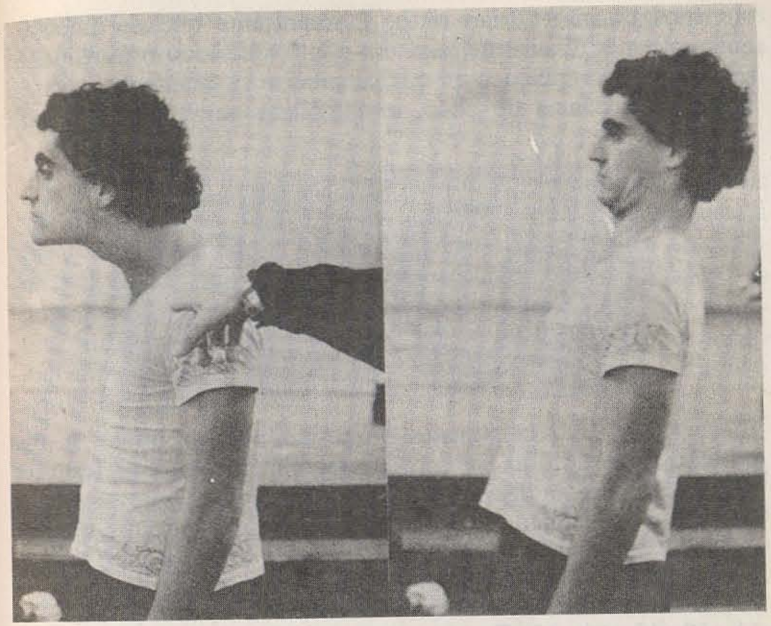
13. Um círculo de atores expira fazendo um ruído (Ah!) e deixa-se cair como se estivesse se desinflando, e relaxa-se completamente sobre o solo.

14. Um ator como que "destapa" o corpo de um companheiro como se este fosse um boneco inflado de ar. A parte destapada pode ser o dedo, o joelho, a orelha, etc. O ator "destapado" procede como se estivesse sendo "esvaziado" de ar, expira todo o ar e se desinfla simultaneamente, caindo no chão, como um boneco de borracha vazio. Depois, o companheiro faz movimentos e ruídos de quem está enchendo o seu corpo com uma bomba de ar e o ator vai inspirando a cada golpe e reinflando-se.

B. *Seqüência de horizontais e verticais*

HORIZONTAIS

1. O ator, sem mexer o resto do corpo (que deve permanecer rígido) move apenas o pescoço e a cabeça para à frente; um companheiro pode ajudá-lo tocando no seu nariz e logo afastando o dedo: o nariz deve tentar seguir o dedo até onde puder, o mais afastado possível do corpo. O movimento dá-se no mesmo nível horizontal.



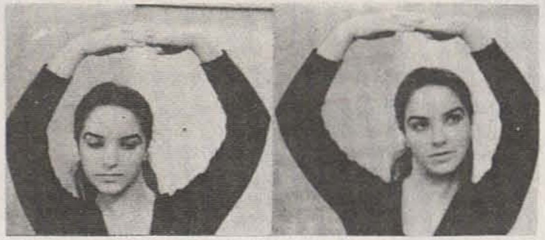
2. Sem mexer o resto do corpo, o ator move o pescoço e a cabeça para trás, o mais que puder; é sempre conveniente a ajuda de um companheiro que, com o seu dedo, indique o movimento, que deve ser sempre reto e horizontal.

3. O ator move o pescoço para a esquerda, pondo a cabeça sobre o ombro esquerdo, como se fosse um chapéu. O companheiro pode ajudá-lo tocando-lhe na orelha com o dedo. Para facilitar, o ator pode apertar as mãos em cima da sua cabeça e tentar tocar o cotovelo com a orelha.

4. Idem para a direita.

5. Todos os movimentos anteriores devem ser retos e horizontais, isto é, o nariz move-se paralelamente ao solo, sem curvas. Agora o ator move o pescoço circularmente, tentando tocar novamente os pontos extremos que tenha alcançado para a frente e para trás, para a esquerda e para a direita, em mo-

vimentos circulares, não retos. É importante que os olhos fiquem olhando fixamente para um ponto, que todo o movimento seja feito pelo pescoço e que a cabeça se mantenha sempre à mesma distância do chão, sem inclinar para baixo ou para cima.



6, 7, 8, 9, 10. Exatamente o mesmo para o tórax. É importante que o tórax se mova integralmente para a frente e para trás, para a direita e para a esquerda, e que se encha durante a respiração. Por isso se aconselha a inspirar quando o tórax vai para trás, e expirar quando o tórax vai para a frente; isto é, o contrário do habitual.

11, 12, 13, 14, 15. Exatamente o mesmo para a pelve.

16. MARIONETE — Um ator pega num companheiro pelo colarinho da camisa e este deixa cair livremente a cabeça como uma marionete. O companheiro tocà-lhe na cabeça, que se deve mover exclusivamente pela força da gravidade.

17. MARIONETE — Idem, cabeça e braço direito. As restantes partes do corpo permanecem rígidas. O braço direito e a cabeça devem estar completamente soltos, obedecendo apenas aos impulsos do companheiro e à força da gravidade.

18. MARIONETE — Idem, mais o braço esquerdo.

19. MARIONETE — O companheiro pega-lhe pela cintura e toda a parte superior do corpo do ator se afrouxa, deixando-se cair.

20. O ator improvisa com estes movimentos básicos. Por exemplo — uma máquina de escrever: as mãos tocam nas teclas e a cabeça move-se "um espaço" para a esquerda ou recua todos os espaços (o retrocesso do rolo), retrocesso (um espaço para a direita), maiúscula (a cabeça sobe), tecla vermelha (a cabeça corre para a esquerda).

21. MARIONETE — Os atores ficam de frente uns para os outros em duplas. O que lidera "esculpe" a imagem que deseja com o corpo do liderado. Quer dizer, ele faz de longe os movimentos necessários para que o corpo do liderado assuma as posições que ele deseja. Procede exatamente como um escultor, com a única diferença de que não toca o corpo do companheiro — este, no entanto, deve reagir como se estivesse sendo tocado.

22. MARIONETE — Exatamente o mesmo, com a diferença de que o líder esculpe simultaneamente dois, três ou mais companheiros, fazendo uma série de esculturas, ou uma escultura complexa.

23. MARIONETE — O mesmo anterior, com a diferença de que o líder procede não como um escultor mas como uma pessoa que manobra uma marionete, utilizando os fios. As respostas do liderado devem igualmente ser as de uma marionete e não as de uma estátua.

VERTICAIS

1. O ator, sentado no chão com as pernas e os braços em ângulo reto em relação ao resto do corpo, divide-o "verticalmente" em duas partes, cada uma com um braço, uma perna, um ombro, metade da cabeça, da pelve e do tórax. Assim, "caminha" sobre o traseiro, inclinando primeiro a parte direita do corpo para a frente e depois a parte esquerda, separando o mais possível as duas partes.

Depois de ter dado alguns "passos" para a frente, sempre com os braços e as pernas esticados, o ator recua.

2. Exatamente o mesmo com o ator deitado no chão, com os braços e as pernas esticados em linha reta, paralelos ao corpo. "Corre" para a frente e para trás.

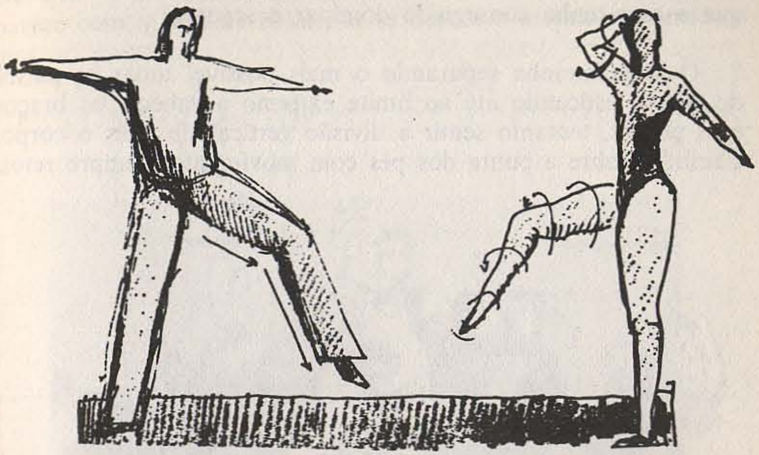
3. Deitado no chão, o ator move-se para a direita e para a esquerda.

C. *Seqüência de movimentos retilíneos e redondos*

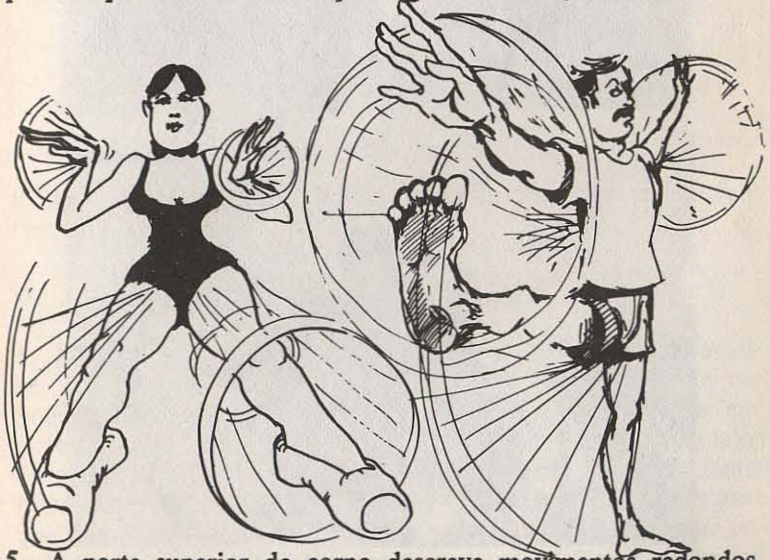
1. O ator caminha com movimentos exclusivamente retilíneos de pernas, braços e cabeça, como se fosse um robot. Os movimentos devem ser bruscos sem ritmos definidos, inesperados, surpreendentes. O movimento pendular dos braços não serve porque é circular. Todas as partes do corpo devem mover-se. Neste caso os atores são quase sempre levados a fazer os movimentos bruscamente e isso deve ser evitado. Apesar de retos os movimentos podem ser suaves, delicados. Devem ser. Os movimentos retos são melhor executados se o ator tiver a consciência de que devem ser paralelos às paredes, ou ao chão, ou ao teto ou a qualquer diagonal da sala.

2. O ator caminha com movimentos redondos (circulares, ovais, helicoidais, elípticos, etc.) Os braços rodam enquanto se movem para a frente e para trás, enquanto sobem e descem; a cabeça deve descrever curvas em relação ao chão, subindo e descendo, sem se manter nunca ao mesmo nível. As pernas e todo o corpo sobem e descem. O movimento deve ser contínuo, suave, rítmico e lento. Os atores devem repetir diversas vezes os mesmos movimentos, procurando estudar (sentir) todos os músculos que são ativados e desativados na realização desses movimentos. Só depois de terem bem estudado (sentido) um movimento é que se deve passar a outro, igualmente redondo. É importante que todo o corpo se ponha em movimento: cabeça, braços, dedos (que não devem nunca ser mantidos cerrados), tórax, quadris, pernas, pés. O exercício deve ser feito suavemente, sem violência, com prazer, quase sensualmente. Não deve doer nunca: deve aquecer.

3. Alternar movimentos redondos e movimentos retilíneos.



4. A parte direita do corpo faz movimentos redondos e a parte esquerda retilíneos. Após alguns minutos, trocam.



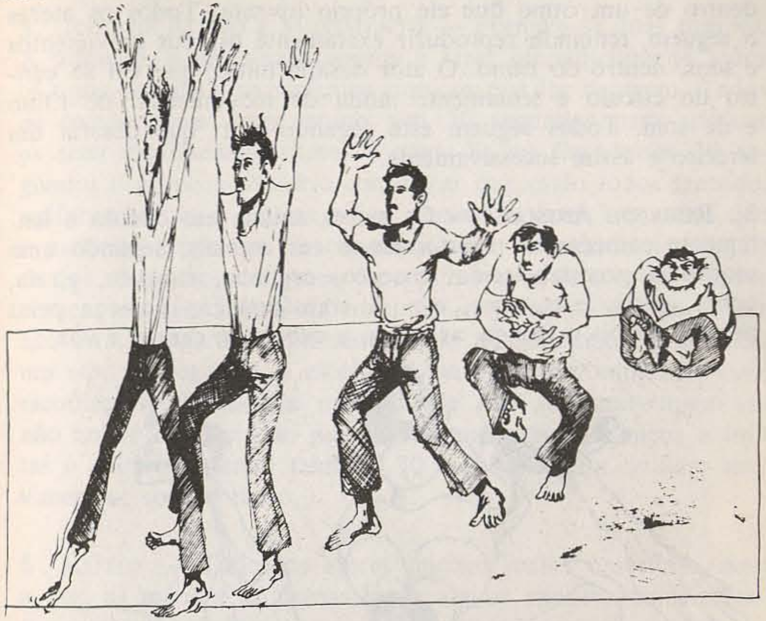
5. A parte superior do corpo descreve movimentos redondos e a parte inferior, da cintura para baixo, retilíneos. Após alguns minutos, trocam.

6. Todas as variações possíveis, com todas as partes do corpo que o ator tenha conseguido dominar e separar.

7. O ator caminha separando o mais possível todas as partes do corpo, esticando até ao limite extremo a cabeça, os braços e as pernas, tentanto sentir a divisão vertical de todo o corpo. Caminha sobre a ponta dos pés com movimentos sempre retos.

A seguir começa a fazer movimentos circulares, lentamente, e a encolher o corpo, aproximando todas as suas partes,

até que o movimento cessa, quando o formato do corpo se parece com o de uma bola. Faz-se depois o mesmo movimento, mas ao contrário.



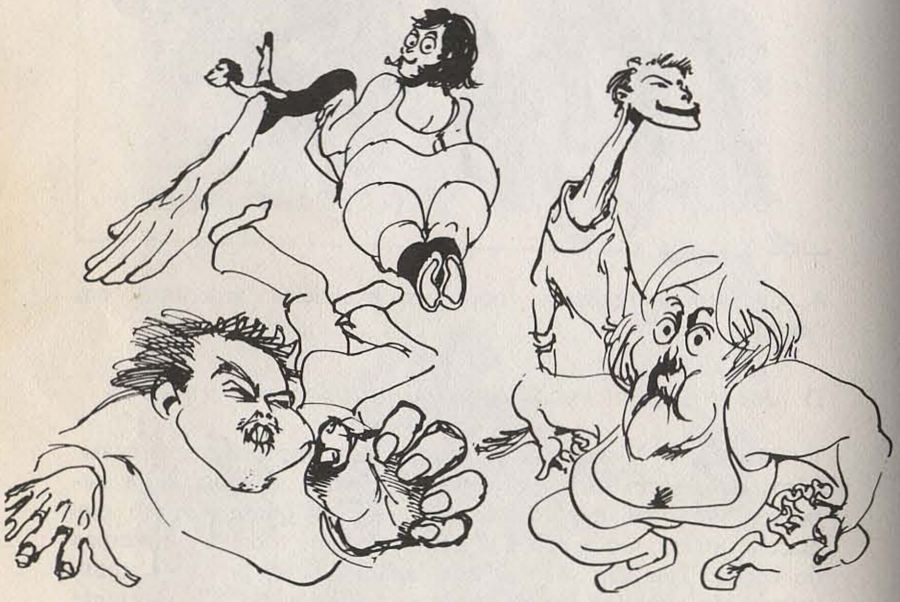
8. Os atores realizam todos os exercícios anteriores em "marcha atrás".

D. *Jogos e exercícios de aquecimento físico sem seqüência*

1. Música e Dança — Alguns ritmos, especialmente brasileiros de origem africana, como o samba, a batucada, a capoeira (só com movimentos circulares e quase sempre em marcha atrás) são excelentes para estimular todos os músculos do corpo. Também se pode pôr a fita de um gravador numa velocidade superior àquela em que foi gravada. É importante que em todos estes exercícios de aquecimento sempre se comece lentamente. Pouco a pouco os exercícios poderão ser feitos com maior intensidade. É importante que praticar estes exercícios seja gostoso, é importante sentir prazer e não dor.

2. Roda de Ritmo e Movimento — Os atores formam um círculo; um deles vai ao centro e executa um movimento qualquer, por mais insólito que seja, acompanhado de um som e dentro de um ritmo que ele próprio inventa. Todos os atores o seguem, tentando reproduzir exatamente os seus movimentos e sons, dentro do ritmo. O ator desafia outro, que vai ao centro do círculo e lentamente muda de movimentos, de ritmo e de som. Todos seguem este segundo ator, que desafia um terceiro e assim sucessivamente.

3. Roda de Animais — Os atores andam em círculo e lentamente começam a transformar-se em animais, segundo uma seqüência preestabelecida: macaco, cegonha, canguru, girafa, cobra, gato, leão, tigre, etc. A transformação começa pelas pernas, depois o tronco, as mãos, a cabeça, a cara e a voz.



4. Queimada — Divide-se o elenco em dois grupos, e com uma bola cada grupo tenta, um de cada vez, tocar em qualquer elemento do grupo contrário. O que for tocado, perde e retira-se (ou troca de grupo). Costuma-se fazer este exercício enquanto se recita o texto, combinando-o com exercícios de aquecimento emocional.

5. Jogo de Ritmo e Movimento — Formam-se duas equipes. A primeira, a um sinal, começa a fazer individualmente todos os tipos de sons e movimentos rítmicos que lhe ocorrem. Todos os componentes desse grupo têm 30 segundos para unificar os seus movimentos, ritmos e sons. Se ao fim desses 30 segundos o grupo adversário considerar que estão todos fazendo, uniformemente, a mesma coisa, começa a fazer o mesmo que o primeiro grupo fez. Se considerar que não, denuncia ao juiz os que não estão conformes. Se o juiz estiver de acordo, perdem e saem os que faziam movimentos irregulares. Mas se o juiz não está de acordo, o primeiro grupo tem o direito de eliminar um ator do segundo, à escolha. Uma vez interrompido o jogo, recomeça-se da mesma maneira. Se não se interrompeu (se não houve denúncia ao juiz), o segundo grupo começa a imitar o primeiro, tendo também 30 segundos para unificar movimentos, sons e ritmo.

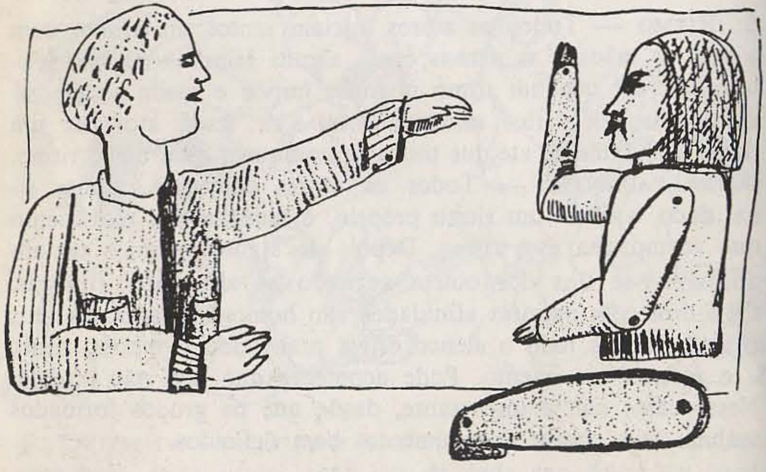
6. Ritmo — Todos os atores iniciam juntos um ritmo, com a voz, as mãos e as pernas; após alguns minutos mudam lentamente, até que um ritmo novo se impõe e assim sucessivamente durante vários minutos. VARIANTE: cada ator faz um ritmo isoladamente até que todos se unifiquem num único ritmo. OUTRA VARIANTE: — Todos os atores começam, a um sinal dado, a fazer um ritmo próprio, e também um movimento que acompanha esse ritmo. Depois de alguns minutos tentam aproximar-se uns dos outros segundo as afinidades rítmicas. Os atores com maiores afinidades vão homogeneizando os seus ritmos até que todo o elenco esteja praticando o mesmo ritmo e o mesmo movimento. Pode acontecer que isso não suceda. Nesse caso, não é importante, desde que os grupos formados tenham seus ritmos e movimentos bem definidos.

7. Som e Movimento — Um grupo de atores emite com a voz um determinado som (que pode ser de animais, folha-

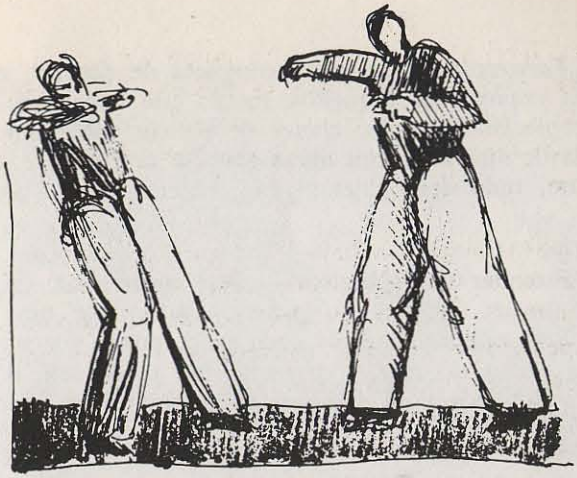
gem, rua, fábrica) enquanto outro grupo faz movimentos relacionados com os sons, como se fossem a visualização dos sons: isto é, se o som é miau, a imagem não será necessariamente a de um gato, mas sim a visualização que o ator tem desse som especial.

8. **MARIONETE À DISTÂNCIA** — Um ator, a um metro de distância de outro, faz movimentos como se estivesse tocando o companheiro. O segundo ator deve realizar todos os movimentos compensatórios como se estivesse sendo efetivamente tocado, como se fosse uma marionete obediente: levantar as mãos, caminhar, baixar a cabeça, levar um murro no estômago, abrir a boca, deitar a língua de fora, etc. Exatamente como se o outro o estivesse a manejar.

9. **VARIAÇÕES DA MARIONETE** — Tarefas que são realizadas como se os atores se estivessem tocando mutuamente:



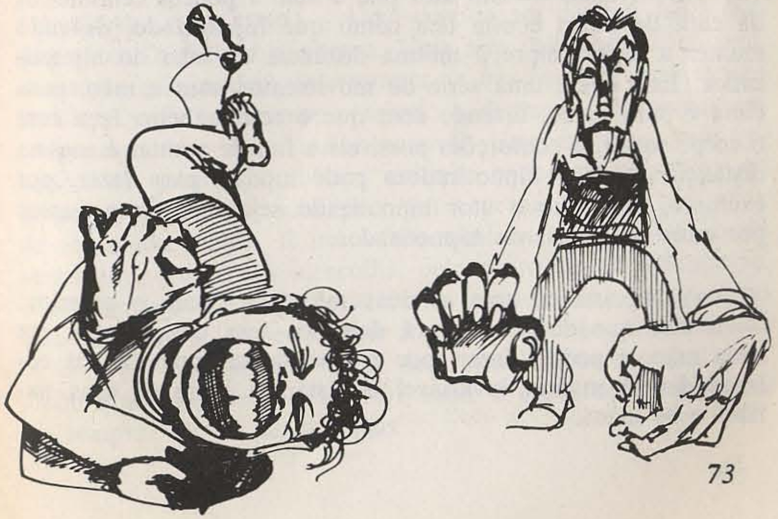
a) Luta de boxe — Os pugilistas lutam sem se tocar, sentindo e refletindo a violência contida nos seus atos.



b) Futebol, basquetebol, voleibol, etc. — Duas equipes, sem utilizar bola, disputam uma partida como se a tivessem. O diretor-juiz da partida deve observar se o movimento imaginário da bola coincide com os movimentos reais dos atores, eliminando os que cometem erros. Qualquer outro desporte coletivo pode ser praticado neste tipo de exercício: pingue-pongue, etc.

c) Cena de amor — Com o casal separado, mas reagindo imediatamente a cada carinho distante.

d) Tortura — Com torturado e torturadores distantes.



e) *Farwest* — Uma cena completa de *farwest*, em que os atores improvisam vaqueiros, moças que dançam e servem à mesa, pianistas, moços, chefes de polícia, etc., numa clássica cena de violência, com mesas que se derrubam e garrafas que voam, tudo sem objetos reais e sem que os atores se toquem.

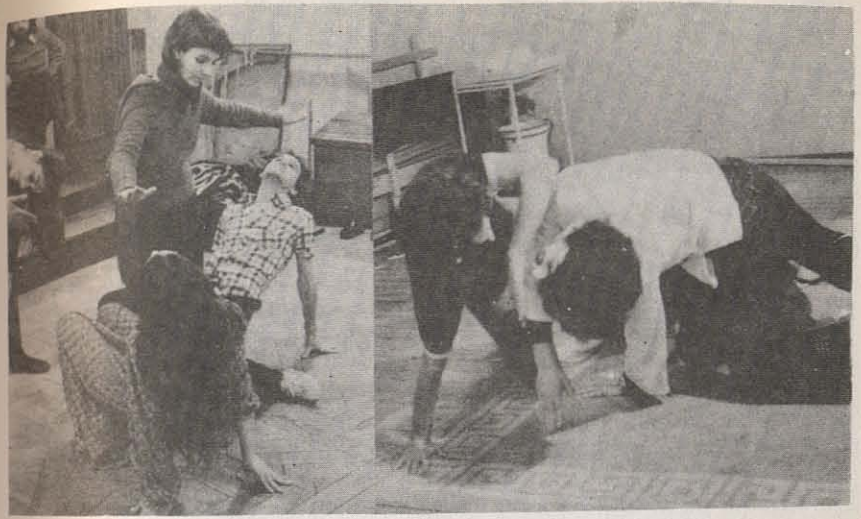
f) Estender um cobertor — Sem o cobertor, coordenar os movimentos. No mesmo gênero: puxar por uma corda grossa, duas equipes, uma de cada lado; puxar por uma rede cheia de peixes do mar; transportar um piano sem o piano; virar um automóvel na rua sem o automóvel, e assim uma infinidade de outras variações.

g) Os atores dançam em pares; depois se afastam uns dos outros e continuam dançando como se estivessem ainda enlaçados. É bom que alguns companheiros ajudem, cantarolando a música.

Este tipo de exercícios também pode ser praticado de outra forma, com o efeito anterior à causa a dor do murro antes do murro. Estes exercícios são muito úteis para os espetáculos concebidos com o sistema "coringa".

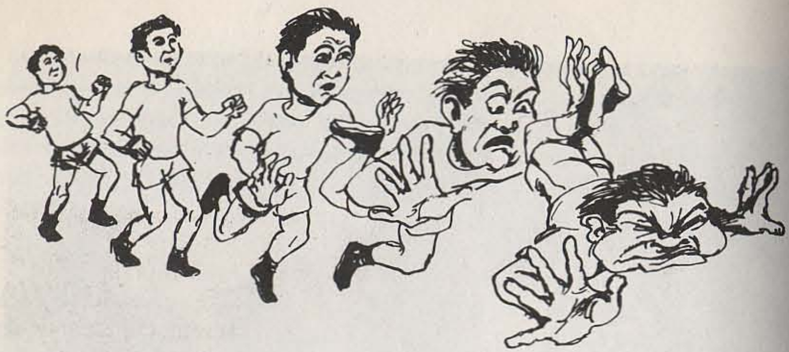
10. Hipnotismo — Um ator põe a mão a poucos centímetros da cara de outro e este fica como que hipnotizado, devendo manter a cara sempre à mesma distância da mão do hipnotizador. Este inicia uma série de movimentos com a mão, para cima e para baixo, fazendo com que o companheiro faça com o corpo todas as contorções possíveis a fim de manter a mesma distância. A mão hipnotizadora pode mudar, para fazer, por exemplo, com que o ator hipnotizado seja forçado a passar por entre as pernas do hipnotizador.

a) Hipnotismo com as duas mãos — Como o anterior: — o ator que dirige segurará dois dos seus colegas, um em cada mão, e poderá fazer todo o tipo de movimentos; os colegas devem manter invariável a distância entre os seus narizes e as mãos.



b) Hipnotismo com as mãos e os pés — Como os anteriores, com quatro atores, cada um em cada pé e em cada mão do ator que dirige. Este pode fazer qualquer movimento, inclusive dançar, cruzar os braços, dar voltas com o corpo pelo chão, saltar, etc.

11. Ganha o Último — Uma corrida em câmara lenta, em que ganha o último a chegar. Uma vez começada a corrida, os atores não podem interromper o movimento, mas devem fazê-lo o mais lentamente possível. A distância das pernas em cada passo deve ser a maior possível. Este exercício, que necessita de grande equilíbrio, estimula todos os músculos do corpo. O pé deve cruzar pela outra perna sempre por cima da altura do joelho. É necessário também que, quando o pé se adianta, o ator não o recolha; pelo contrário, ao adiantar-se, o pé romperá o equilíbrio do corpo fazendo com que o corpo caia para diante. Deve-se ouvir a patada no chão. Outra coisa: os dois pés não podem nunca ficar simultaneamente no solo: assim que o pé direito cai, deve subir o esquerdo e vice-versa — sempre um só pé no chão.



12. "Reviravolta de Carneiro" — Dois atores juntam as costas, agarram-se pelos braços, e muito lentamente dão uma "reviravolta de carneiro", primeiro um, depois o outro, sobre as costas do companheiro.

13. Dança de Costas — Dois atores juntam as costas e dançam. Um comanda o movimento, enquanto o outro o segue. Com ou sem música.

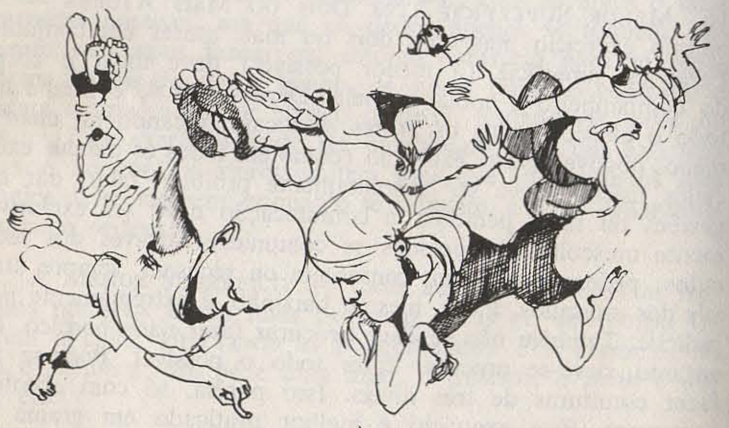
14. Roda Máxima e Mínima — Os atores dão as mãos e formam uma roda. Depois distanciam-se, com as mãos o mais agarradas possível, até que os dedos apenas se toquem, enquanto os corpos fazem um esforço contrário para se separarem. Depois de algum tempo, os atores fazem o contrário e tentam ocupar o menor espaço possível, juntando-se todos ao centro. Este exercício pode ser combinado com um exercício de voz, no qual os atores emitem sons que exprimem os seus desejos de se tocarem, enquanto se separam, e de se separarem, enquanto se tocam.

15. A Menor Superfície — Cada ator estuda todas as maneiras possíveis de as mais pequenas áreas do seu corpo tocarem o chão, alternando as possibilidades. Por exemplo: os pés e as mãos; um pé e uma mão; o traseiro; o peito e um pé, etc.

É importante que a mudança de uma posição para outra seja o mais lenta possível a fim de estimular melhor os músculos que intervêm. Outras posições: apenas um pé, com o ator sentado em cima desse pé como se estivesse a escrever; ombro e cabeça, com o ator em posição vertical em "L", etc.

O ator deve preocupar-se em desenhar figuras com o corpo. Podem utilizar-se todas as posições de yoga, mas o ator deve mudar de posição sempre com a máxima lentidão.

16. Menor Superfície com Dois ou Mais Atores — O mesmo exercício mas com dois ou mais atores em conjunto. Parte da superfície (a menor possível) deve tocar o corpo do companheiro e apoiar-se nele. Depois 4 a 4, e finalmente todo o elenco: todos os atores se tocam, tocando no chão o menos possível. Neste exercício (como em todos os demais exercícios físicos) deve ser absolutamente proibido falar, dar sugestões ou fazer pedidos: a comunicação deve ser exclusivamente muscular. As pessoas se comunicam através dos músculos: pedem e sugerem, consentem ou recusam, sempre através dos músculos. Falar, mesmo baixinho, é extremamente prejudicial. Também não se deve procurar fazer nada heróico. No entanto, deve-se procurar fazer todo o possível. Pode-se até fazer esculturas de três níveis. Isso porém, só com absoluta segurança. Este exercício é melhor praticado em grama ou areia. Devem-se tomar todas as precauções: os mais leves devem subir de preferência sobre os mais fortes e pesados. Repito: nada de heroísmo, porém, dentro do possível, tudo!



17. Completar o Espaço Vazio — Dois atores estão frente a frente. Um deles mexe-se e o outro completa o "espaço vazio"; se um recua a mão, o outro avança a sua, se um põe a

barriga para fora, o outro põe-na para dentro, se um se encolhe o outro agiganta-se, etc.

18. Dividir o Movimento — Divide-se um movimento contínuo (andar, por exemplo), nas suas partes: primeiro uma perna; parada; depois o braço; parada; a outra perna; parada; etc.

19. Descoordenação de Movimentos Coordenados — A coordenação de movimentos endurece os músculos e determina a máscara física. Neste exercício, o ator estuda os seus movimentos, descoordenado-os: os braços separados das pernas ao andar; uma perna com um ritmo diferente da outra; uma mão gesticulando o contrário da outra; a mão descoordenada da boca que se abre para receber os alimentos; o dedo que se levanta antes que se abra a boca para pronunciar um discurso; os braços fazendo o movimento de equilibrar as pernas que se cruzam, mas não ao mesmo tempo, etc.

20. Corrida com as Pernas Cruzadas — Dois atores, em posição horizontal, abraçam-se pela cintura e cruzam as pernas que se tocam, levantando-as para que não se apóiem no chão. Depois começam uma corrida em que cada um deve considerar o corpo do companheiro como se fosse a sua própria perna: deve mexer esse corpo como mexeria a sua perna. Não se deve saltar, mas sim andar, um ator com a perna direita e o outro com a esquerda.

21. Corrida do Monstro de Quatro Patas — Os atores, aos pares, abraçam-se corpo a corpo, um de pé e o outro de cabeça para baixo, de tal maneira que as cabeças fiquem abraçadas pelas pernas dos companheiros, formando assim uma figura monstruosa de quatro patas. Inicia-se uma corrida em que os pares funcionam como rodas.

22. Corrida do Canguru — Cada ator abaixa-se agarrando os tornozelos com as mãos. Começa uma corrida, dando saltos como os cangurus.

23. Corrida ou Baile com Uma Maçã — Aos pares, os atores seguram uma maçã ou uma bola entre as cabeças; per-

dem os que a deixarem cair, ganha o primeiro a chegar ou o último a desistir.

24. Corrida com Pés e Mãos — Cada ator põe-se a quatro patas e inicia-se uma corrida (idem em marcha atrás).

25. Corrida de Pés Agarrados — Cada ator agarra os próprios pés com as próprias mãos e assim corre, primeiro para frente e depois para trás.

26. Jogo do Alho — É um jogo português. Um ator (chamado "a mãe") fica encostado numa parede. Cinco outros ficam de frente para ele, em fila, e cada um mete a cabeça embaixo das pernas do que está em frente, de modo que fazem como uma figura de cavalo. O que está mais próximo à "mãe" mete a cabeça embaixo do braço da mãe. Começa o jogo quando os demais atores tomam uma certa distância e atiram-se sobre o cavalo de cinco corpos, procurando chegar o mais perto possível da mãe. Cai e aí fica. Corre o segundo ator e atira-se e fica também onde cai. Quando cinco atores tiverem já saltado (pode ser que algum tenha caído ao chão) a mãe começa a balançar os corpos dos que estão embaixo a fim de fazer com que os de cima caiam.

Existem muitas variações do jogo do alho. Em geral, cada corredor avisa gritando "Lá vai alho!" A "mãe" também pode ordenar qualquer coisa: rindo, chorando, gritando, etc. e todos os saltadores devem saltar fazendo o que manda a mãe. Podem-se igualmente formar duas equipes e ganha a equipe que puder conservar maior número de saltadores em cima do "cavalo".

27. Ritmo com Sapato — É uma brincadeira infantil muito útil para coordenar elencos. Os atores sentam-se no chão, em círculo, cada um com um sapato diante de si e começam a cantar uma música bem conhecida por todos, marcando bem o ritmo, a cadência, e em cada momento passando o seu sapato para o companheiro que está à sua direita, menos em certos momentos convencionais. Por exemplo:

"Lá vai *uma*
lá vão *duas*
três pombinhas a *voar!* (Aqui não se passa o sapato — apenas batem com o sapato em frente ao companheiro, mas cada um volta com o seu próprio. Só passa na última.)

Uma é *minha*
outra é *tua*
outra é de quem *apanhar!*" (Mesmo processo.)

Em geral os sapatos se acumulam diante dos atores que se equivocarem. Esses são eliminados e o círculo diminui. Cada ator que sair leva consigo o seu sapato, para que fique sempre igual o número de sapatos e de pessoas.

28. Ritmo Como Diálogo — Formam-se duas equipes, cada uma com um líder e começa o jogo. O líder faz um ritmo quatro vezes, dirigindo-se ao líder adversário, como se estivesse falando com ele; seus liderados repetem a mesma coisa três vezes. É então a vez do líder adversário responder com outro ritmo e outro movimento: logo depois da primeira vez os seus liderados repetem três vezes mais, como se estivessem respondendo aos liderados da equipe oposta. O ritmo e o movimento devem ser usados como diálogo, como se as pessoas estivessem realmente falando umas com as outras. Cada frase musical pode ter a extensão que for, umas longas outras curtas, umas mais complexas outras menos.

29. Ritmos e Bolas — Cada ator imagina uma bola de um tamanho determinado e de uma matéria determinada. Por exemplo: uma bola de pingue-pongue, uma de futebol, uma de ferro, grande, outra de plástico, etc. Depois imagina o ruído dessa bola, o seu ritmo: batendo no chão, jogada pra cima, ou contra a parede, etc. Depois de praticar cada um com a sua própria bola começam a trocar as bolas uns com os outros, o que significa trocarem os movimentos que fazem com cada bola e o ritmo de cada uma.

E. *Relacionamento com o mundo exterior*

1. IMAGEM DO GRUPO — Cada ator, utilizando os outros atores, faz uma escultura que pretende refletir a sua opinião acerca das relações dentro do grupo. Aquilo que permanecer constante em todas as esculturas será uma espécie de superobjetividade. Pode-se escolher, cada vez que se faça o exercício, um ator para ficar em evidência, à volta do qual ficarão todos os outros. O ator em evidência "sentir-se-á" na posição de cada um dos seus companheiros, assumindo a posição deles em cada escultura. Exemplo: uma atriz tinha o costume de falar "por cima" dos outros. Esta característica apareceu nas esculturas que se fizeram dela; depois, ela própria se pôs no lugar dos outros para avaliar como eles se sentiam.

2. VARIAÇÕES DA ESCULTURA

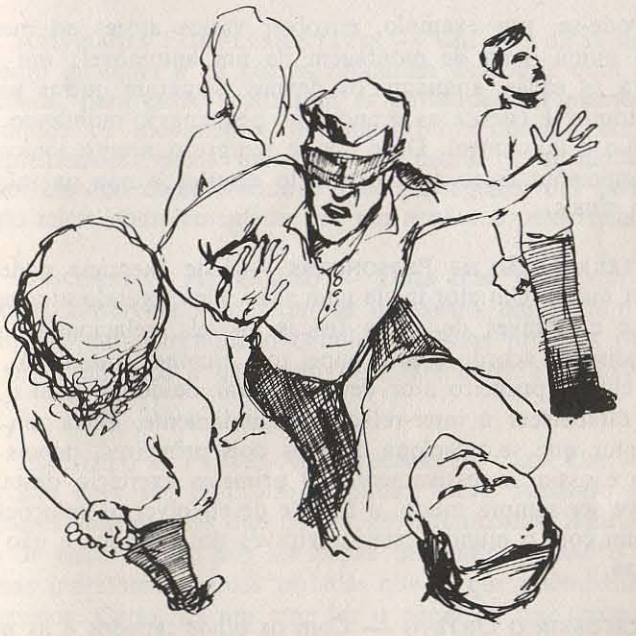
A) O ator faz a escultura de um determinado tema (a sua cidade, o regime político atual, a sua escola ou fábrica, etc.); seguidamente, deve fazer a escultura de como seria esse tema idealmente; depois deve fazer a escultura da transição possível entre a primeira imagem (real) e a segunda (ideal). Todos devem participar na discussão das imagens da transição, mas sem falar; cada qual fazendo as modificações que lhe pareçam necessárias na primeira imagem, para que seja possível chegar à segunda; deve-se formar uma verdadeira assembléia de escultores, sempre sem falar, mostrando as suas opiniões apenas através das imagens propostas.

B) A um sinal do encenador, cada ator que participa na escultura é autorizado a executar um gesto e só um: isso faz com que a escultura adquira vida própria e se modifique rumo a uma imagem ideal determinada, não por um escultor a partir do exterior, mas sim por decisão das próprias "estátuas"; quer dizer, o próprio complexo de conflitos move-se em direção a uma nova estabilidade. Esta variação é a estátua animada.

3. FILA DE CEGOS — Duas filas de atores; uma com os olhos fechados procura sentir, com as mãos, o rosto e as mãos dos

da outra fila, cada qual os do ator que está na sua frente. Depois os atores separam-se e os "cegos" tentarão descobrir, tocando os rostos e as mãos de todos, qual o ator que estava na sua frente.

4. CEGO COM BOMBA — Um ator com os olhos tapados imagina que rebentará uma bomba se permanecer mais de um segundo em contato com alguém. Os restantes atores rodeiam-no. Quando toca em alguém, o "cego" deve afastar-se o mais rapidamente possível. Este exercício desenvolve extraordinariamente os sentidos.



5. ATMOSFERA DE NEVE — Um ator imagina que a atmosfera é manejável como se fosse de neve e faz uma escultura no ar. Os outros observam e devem descobrir a natureza do objeto que foi esculpido. Não se trata dum jogo de mímica: o ator

deve realmente procurar sentir a atmosfera e as relações entre os músculos do seu corpo e o mundo exterior; se dá uma martelada, é necessário que os músculos do seu corpo se estimulem como se efetivamente tivesse um martelo. Este exercício pode ser simplificado ou complicado. Simplifica-se, fazendo o ator realizar movimentos simples com objetos reais, transportar uma cadeira, por exemplo, observando nos seus movimentos, quais são os músculos estimulados e a natureza do estímulo. Seguidamente, sem o objeto, procurará estimular os mesmos músculos, repetindo a ação. Complica-se o exercício, fazendo-o coletivamente: um ator faz um objeto com a atmosfera, passa-o a um segundo ator que tem de modificá-lo e por sua vez o passa a um terceiro, e assim sucessivamente.

Pode-se, por exemplo, envolver vários atores ao mesmo tempo numa linha de montagem de um automóvel: um ator prepara as rodas, enquanto os demais preparam outras partes do automóvel (desde as grandes às pequenas), montando por fim todo o automóvel. Deve pôr-se sempre o acento tônico no relacionamento físico com o mundo exterior e não na mímica ou em sinais.

6. **Interrelação de Personagens** — Este exercício pode ou não ser mudo. Um ator inicia uma ação. Um segundo ator aproxima-se e, através de ações físicas visíveis, relaciona-se com o primeiro de acordo com o papel que escolhe: irmão, pai, tio, filho, etc. O primeiro ator deve procurar descobrir qual o papel e estabelecer a inter-relação. Seguidamente, entra um terceiro ator que se relaciona com os dois primeiros, depois um quarto e assim sucessivamente. O primeiro exercício desta série deve ser sempre mudo, a fim de desenvolver as relações de cada um com o mundo exterior através dos sentidos e não das palavras.

7. **Descobrir o Objeto** — Com os olhos tapados e as mãos para trás, utilizando todas as restantes partes do corpo, o ator toca e procura descobrir qual o objeto que se lhe apresenta: cadeira, lapiseira, copo, folha de papel, flor, etc. Este exercício estimula intensamente a sensibilidade de todas as partes do corpo que se relacionem com o objeto.

8. **Personagem em Trânsito** — Um ou mais atores entram em cena e realizam certas ações para mostrar de onde vêm, o que fazem e para onde vão. Os outros devem descobrir tudo isso apenas através das ações físicas; vêm da rua, estão numa sala de espera de um dentista e vão tirar um dente; vêm do bar, estão no *hall* do hotel e vão subir ao quarto; saem de suas casas pela manhã, estão no elevador e vão começar o seu trabalho num escritório, etc.

9. **Observação** — Um ator fixa os seus companheiros durante alguns minutos e, depois, de costas ou com os olhos tapados, procura descrevê-los com o maior número possível de pormenores: cores, roupas, formas características especiais, etc.

10. **Atividades Complementares** — Um ator inicia um movimento qualquer e os outros procuram descobrir qual é essa atividade, para então realizarem as atividades complementares. Exemplo: os movimentos de um árbitro durante um jogo, complementado pelos jogadores defensores e atacantes; um chofer de táxi complementado pelo passageiro; um padre rezando missa complementado por um acólito e pelos fiéis, etc.

11. **Descobrir a Alteração** — Duas filas, cada ator frente a outro, observando-se; viram-se de costas um para o outro e alteram um determinado detalhe nas suas próprias pessoas; voltam a olhar-se e cada um deve descobrir a alteração do outro.

12. **Estímulo às Partes Adormecidas de Cada Um** — Este exercício deve ser praticado repetidas vezes, variando sempre as partes adormecidas que devem ser estimuladas. Baseia-se no fato de cada um de nós ser capaz de sentir, pensar e ser de formas infinitamente mais variadas que as que quotidianamente utilizamos. Certo dia um ator fez o papel de um torturador e depois ficou muito preocupado, porque durante o exercício sentiu prazer real em torturar. Não se tinha apercebido que era capaz de sentir prazer em praticar algo insano. Depois compreendeu que o comportamento virtuoso tem de ser o resultado de uma escolha consciente e livre, e não o fruto da incapaci-

dade de praticar o mal. Uma pessoa pode ser capaz de sentir prazer em torturar, mas não tortura porque escolhe não torturar. O homem deve inventar-se a si próprio dentro de uma infinidade de possibilidades e não, pelo contrário, aceitar passivamente o seu papel porque não pode ser diferente.

Nada do que é humano é alheio seja a que for. Todos somos, potencialmente, bons e maus, carinhosos e duros, mulherengos e homossexuais, covardes e corajosos, etc. Somos o que escolhemos ser. Os fascistas são condenáveis, não por serem capazes de fazer com que o povo morra de fome para que eles se encham de dinheiro, mas porque escolheram fazê-lo.

Certa atriz, ao descobrir que dentro de si mesma existia uma infinidade de seres diferentes, exclamou: "Ah, como eu gostaria de ser puta!" Quer dizer, não queria vaguear pelas ruas ou trabalhar para o Hotel Hilton, mas apenas sentir durante um exercício tudo o que pode sentir ou pensar uma puta, a puta que tinha dentro de si mesma como uma possibilidade "não"-escolhida, como uma possibilidade adormecida. O exercício consiste precisamente em estimular as partes adormecidas de cada um para melhor compreender tudo o que é inerente ao homem. Não se pede que o ator "altere" a sua personalidade: apenas que conheça as suas possibilidades e, por conseguinte, as das personagens que vai interpretar. Certo ator escolheu obedecer e ser humilhado, coisa que nunca aceitava; outro, transformar-se momentaneamente num importuno que quer saber tudo, que faz as perguntas mais inconvenientes, por exemplo: se o jovem casal que vai para o hotel está efetivamente casado; qual das meninas presentes deu um peido, etc. Realmente um importuno!

Com vista a favorecer a livre manifestação e estímulo das características adormecidas, o exercício pode ser feito de forma surrealista: as personagens escolhem livremente o lugar onde estão e alteram-no, podendo coexistir dois lugares no mesmo espaço, etc. Também pode, pelo contrário, de acordo com as circunstâncias, ser feito de forma absolutamente realista.

13. Dificuldades com o Corpo e com Objetos — Estamos acostumados a desempenhar as nossas atividades e fazê-

mo-lo "mecanicamente" porque conhecemos o nosso corpo e os objetos. Tudo muda se algo acontece a estes ou àqueles.

Por exemplo, se o ator tem uma mão atada às costas, como poderá pôr a mesa? Se tem apenas um olho ou nenhum, ou só uma perna, se apenas pode andar para trás, ou se os seus dedos se endurecem, como se poderá vestir ou acariciar a mulher? Todas as imperfeições físicas ou ambientais provocam o aumento imediato da sensibilidade: os cegos têm melhor ouvido, os mudos vêem mais longe, etc.

14. Alternativa do Superego — Em certa cena um ator tem um superego, e ambos dialogam com um interlocutor que fala ao ator como se fosse este quem diz as coisas do superego; o ator tem de aceitar como suas as conseqüências do que diz o superego. Podem-se também utilizar dois superegos, cada qual oferecendo uma alternativa que deve, neste caso, ser escolhida pelo ator principal.

15. Concentração — Estabelecendo um círculo de atenção, os atores devem descobrir o maior número possível de cores, matizes, formas, pormenores. Pode tratar-se de uma mesa, duma parte do sobrado, da parede, do rosto de um companheiro, de uma mão, de uma folha branca, etc. O importante é que o ator (que como todo ser humano está habituado a "sintetizar" a realidade para que nela se possa mover: enlouqueceríamos se percebêssemos e registrássemos nas nossas consciências a infinita variedade de cores e formas que o nosso olho é capaz de perceber) se exercite em "analisar" a realidade e descobri-la nos seus mínimos detalhes. Este exercício pode-se fazer com um ator diante do outro. Cada qual informa o outro de toda a variedade que conseguiu descobrir no seu rosto. O mesmo se poderá fazer com sons.

16. Selvagem na Cidade — Os sentidos funcionam como seletores ao enviar mensagens ao cérebro. A seleção de estímulos conscientes depende dos rituais de cada sociedade. Dizem que as mães não ouvem o despertador, mas se levantam mal os seus filhos começam a chorar. No bosque, um pássaro é capaz de ouvir o canto da companheira ainda que a seu lado

um leão esteja rugindo. Toda a imensa quantidade de estímulos visuais e auditivos de uma grande cidade são facilmente selecionados por uma criança que atravessa a rua, mas enlouqueceriam um índio. Este exercício consiste em um ator "fazer" de índio, o selvagem que não conhece as formas da nossa civilização de "codificar", de "ordenar" os nossos "dados" e por isso "estranha" tudo o que vê, as coisas mais triviais, e não se apercebe do risco contido nas coisas mais perigosas. Pode-se fazer o mesmo exercício ao contrário: um "civilizado" metido nos rituais de uma sociedade chamada "primitiva"; ou qualquer outra mudança de uma pessoa "educada" segundo certos rituais, que de repente tem de assimilar e processar dados de outros rituais e outras sociedades. Isto é uma coisa vulgaríssima que nos acontece a todos quando viajamos a uma nova cidade: enquanto não nos habituamos, podemos maravilhar-nos com tudo o que nela existe; ao fim de alguns dias já não vemos nem sentimos sequer metade dessas sensações.

17. Ilustrar Uma História — Um grupo de atores conta uma história, cada um por sua vez, enquanto no palco outro grupo de atores "ilustra" essa história, utilizando os seus corpos. Para facilitar nas primeiras vezes os atores devem mostrar imagens estáticas, imóveis. Posteriormente, devem mostrar uma cena móvel.

A história pode ser absolutamente surrealista: o que interessa é dar ao grupo atuante uma oportunidade de responder imediatamente com os seus corpos às propostas que surgem.

Por isso é importante que as propostas da história incluam árvores, animais, vento, ondas do mar, choros, castelos, metralhadoras, tanques de guerra, calor, frio, guerra e paz, floresta e cidade, praias e campos, etc. A resposta corporal deve ser imediata e não deve ser interrompida: o mesmo ator pode passar de leão a bomba que explode, através de uma "metamorfose" e não através de um "corte" na interpretação dessas duas coisas díspares.

18. Contar a Sua Própria História — Um ator conta qualquer coisa que realmente lhe aconteceu: ao mesmo tempo os seus companheiros ilustram a história que ele vai desenvolvendo. O ator que narra não pode interferir, nem fazer correções, durante o exercício. No fim se discutirão as diferenças. O narrador terá a oportunidade de comparar as suas reações com as dos seus companheiros.

19. Há Muitos Objetos Num Só Objeto — Baseia-se na frase de Bertolt Brecht de que há muitos objetos num só objeto, se a meta final for a revolução; mas não haverá nenhum objeto em nenhum objeto se não for essa a meta final. Consiste em dar um objeto ao elenco para que cada ator descubra uma utilização possível do mesmo: um pau pode ser uma espingarda, um bastão, um travão, um cavalo, um guarda-chuva, uma muleta, um elevador, uma ponte, uma colher de caldeirão, um mastro de bandeira, uma barreira, uma árvore, um poste de iluminação, um torpedo, uma vara de pesca, um remo, um apito, uma flecha, uma lança, um violino, uma agulha de costura, e muitas coisas mais, inclusive um pau.

20. Ilustrar um Tema — Dá-se um tema: prisão, por exemplo. Cada ator avança e sem que outros quatro o vejam faz com o corpo a ilustração desse tema. Depois, cada um dos quatro vem, cada um de sua vez, e faz a sua própria ilustração, diante dos companheiros que observam. Por exemplo: o primeiro pode ilustrar o tema "prisão" ficando deitado, lendo; outro, olhando por uma janela imaginária; um terceiro jogando cartas; um quarto cozinhando; um quinto olhando com raiva para fora. Outro tema: igreja. Pode um fazer-se de padre, outro de sacristão, outro de noivo, outro de turista, etc.

21. Contar a Mímica Feita Por Outro — Um ator vai ao palco e conta, em mímica, uma pequena história. Um segundo ator observa enquanto que outros três não podem ver. O segundo vai ao palco e reproduz o que viu, enquanto os outros dois não vêem: só o terceiro. Vai o terceiro e o quarto o observa, mas não o quinto. Vai o quarto e o quinto o observa. Finalmente vai o quinto ator e reproduz o que viu fazer ao quarto. Compara-se depois com o que fez o primeiro: em geral, o quinto já não tem nada mais a ver com o primeiro. Depois, pede-se a cada um que diga em voz alta o que foi que preten-

deu mostrar com a sua mímica. Este exercício é divertidíssimo. VARIANTE: cada ator que observa tenta corrigir aquilo que viu. Por exemplo: imagina que o ator anterior estava tentando mostrar tal coisa, porém que o fazia mal — dispõe-se então a fazer a mesma coisa, porém bem — eliminando os detalhes inúteis e magnificando os mais importantes.

22. ATORES REMANDO — Duplas, apoiando-se com os pés uns contra os outros, sentados, agarram-se pelas mãos: um se inclina para a frente e o outro para trás, e depois vice-versa.

F. *Exercícios de sensibilização*

1. Os atores vão caminhando em qualquer direção. Depois procuram sentir o peso real do seu corpo, e de cada parte do seu corpo. Procuram sentir que as mãos são pesadas, que a cabeça pesa e que é necessário um grande esforço para mantê-la erguida. As pálpebras são pesadas. A barriga pesa e tende a dilatar-se se não nos esforçamos para contê-la. Tudo pesa no nosso corpo e tudo requer um tremendo esforço diário para que possamos estar sentados, de pé, para que possamos caminhar, movermo-nos, gesticular. O ator procura então sentir que tudo vai ficando cada vez mais pesado, mais pesado, ainda mais pesado e que ele não tem forças para continuar caminhando, para continuar movendo-se, gesticulando. Pouco a pouco, embora lutando, embora fazendo força, vai sendo vencido, vai arrastando-se pelo chão. As pernas pesam e ele é atraído com enorme violência pela força de gravidade que o vai atraindo mais e mais e mais. Depois a terra atrai o seu tórax, atrai o seu rosto, suas pálpebras e pouco a pouco ele vai sendo vencido até ficar totalmente imóvel sobre o chão, atraído, "chupado" pela terra. Deve procurar sentir que tudo pesa e que ele já não opõe nenhuma resistência. Nenhuma mesmo. Quando chegar a se sentir assim, então, pouco a pouco, muito lentamente, começa a ver que pode mover um dedo, que tem força suficiente para mover todos os dedos, até mesmo a mão. Procura sentir que a mão está se libertando da força de gravidade, que o braço pode-se levantar. Sempre muito lentamente (muito sensualmente) procura sentir também que a perna pode-se levantar. Pouco a pouco, sempre lentamente, vai vencendo a força de gravidade, vai articulando o seu corpo, vai gesticulando, começa a mover-se, a saltar. O exercício deve terminar aos saltos, num bailado alegre, feliz, vitorioso. O corpo quase pode voar.

2. NASCIMENTO — Parecido ao anterior. Os atores deitam-se não chão e procuram sentir-se como crianças que nascem. Procuram sentir como a criança que pela primeira vez, desordenadamente, articula os pés e as mãos, o movimento da cabeça, do tórax. Procura sentir as articulações interiores do corpo e as sensações do corpo em contato com as coisas exteriores: com o chão (ver os detalhes da superfície do chão, as ranhuras, procurar senti-las), a dureza de um ferro, a brandura de um tecido, os cabelos do companheiro, a aridez do tecido da própria roupa, etc.

3. RITUAL MUDO — Os atores realizam rituais bem conhecidos porém só em mímica, procurando analisá-los, exagerando ou não: casamento, enterro, concerto para piano e orquestra, assembléias, etc.

NOTA — Nestes exercícios de aquecimento físico não incluímos nenhum acrobático porque pensamos que tende a criar a máscara do "atleta". Utilizamos apenas exercícios que visam a descontrair ou estimular os músculos pouco usados na rotina diária, ou exercícios que alteram as circunstâncias "habituais", que por isso mesmo mecanizam e "ritualizam" o nosso corpo, os nossos movimentos, a nossa sensibilidade e até as nossas idéias, criando "estruturas" endurecidas de idéias, de músculos, de movimentos, etc. O ator deve, através de exercícios físicos, destruir estas estruturas e não substituí-las por outras, como por exemplo a do "atleta".

II — AQUECIMENTO IDEOLÓGICO

O teatro apresenta imagens extraídas da vida social segundo uma ideologia. É importante que o ator não se aliene, por mais especializada que seja determinada técnica. O ator deve ter sempre em mente que atua, que apresenta aos espectadores imagens da luta social entre as forças reacionárias da burguesia e as forças progressistas das classes trabalhadoras, seja qual for o disfarce com que essa luta apareça na fábula da obra. É necessário que o ator tenha sempre presente a missão progressista da sua tarefa, o seu caráter pedagógico, o seu caráter combativo. O teatro é uma arte e uma arma.

1. Dedicatória — Em muitos espetáculos do Teatro Arena de São Paulo era costume dedicar as sessões a alguém ou a algum fato. Os atores em cena, perante os espectadores, ofereciam o espetáculo. A pessoa ou o fato eram muitas vezes suficientes para aquecer ideologicamente o ator pelo que significavam: um companheiro morto, um dirigente sindical que até na prisão arengava os presos denunciando a ditadura, etc.

2. Leitura de Jornais — Leitura e discussão dos acontecimentos políticos e sociais mais importantes da véspera e explicação do seu significado por quem mais perceber do assunto. Desmistificação da imprensa burguesa. Informação das notícias que não aparecem nos jornais.

3. Evocação de um Fato Histórico — Quando possível, evocar um fato histórico que tenha paralelo com a situação nacional atual, revelando as características comuns e as diferenças entre a primeira e a segunda libertação da América Latina.

4. Lição — Dependendo do grupo e dos seus conhecimentos históricos, uma pequena lição ou explicação pode criar o aquecimento ideológico necessário: por exemplo, explicar a mais-valia.

III — AQUECIMENTO VOCAL

1. Todos os Atores Virados para a Parede — a um palmo de distância, tentam furar a parede com a voz; procuram, todos ao mesmo tempo, o mesmo tom.

2. Dois Grupos de Atores — cada qual emitindo um som diferente, procuram forçar o outro grupo a ir atrás do seu som.

3. Atores com a Maior Área Possível dos seus corpos contra o chão, emitem a voz a partir da terra.

4. Com a Cabeça Pendente, Deitados de Bruços Sobre Uma Mesa, os atores emitem sons até que o nariz sinta cócegas e se torne impossível continuar.

5. Um Ator Emite a Sua Voz Dirigindo-a a Outro situado a meio metro de distância; este segundo ator começa a afastar-se um metro, dois, três, dez. O primeiro tenta ajustar a voz de acordo com a distância. Este exercício também pode ser feito cantando. Assim, do mesmo modo que o olho "foca" naturalmente o objeto que se quer ver, também a voz "foca" naturalmente a pessoa a quem pretende dizer alguma coisa.

IV — AQUECIMENTO EMOCIONAL

1. Emoção Abstrata — Aqui trata-se de não ter nenhuma motivação concreta. Os atores fazem uma ginástica puramente emocional. Começam por ser muito amáveis uns com os outros, sorridentes e contentes, procurando ver nos outros características agradáveis. Para eliminar toda a possibilidade de motivação, os atores não podem falar com palavras, mas apenas com números: 23, 8, 115, etc. Depois começam a variar quantitativamente esse carinho, primeiro a gostarem mais uns dos outros, depois menos, até que começam a variar qualitativamente até se odiarem, para finalmente levarem o ódio à tensão mais violenta. A única regra a respeitar é não ameaçar a segurança física dos outros atores (para que ninguém tenha que se preocupar em proteger o seu corpo, podendo concentrar-se na emoção). Gradualmente os atores voltam a descobrir as coisas boas de cada companheiro, pronunciando sempre números e nunca palavras, até regressarem ao mais completo amor.

2. Emoção Abstrata com Animais — Variante do exercício anterior: os atores partem de uma emoção até chegarem à emoção contrária e voltam à primeira, mas em vez de dizerem nú-

meros emitem sons de animais, à vontade de cada um. Este exercício pode ser feito de duas maneiras: a) o ator age como os animais; b) o ator age com uma visão "humanizada" do animal, quer dizer, sem perder as suas características humanas. Também podem todos os atores agir como um mesmo animal, ou cada ator como um animal à sua escolha.

3. Seguir o Mestre em Emoção Abstrata — Cinco atores de cada lado: os dois que se defrontam no meio são os mestres dos quatro que estão na fila oposta à sua. Começam uma discussão sobre qualquer coisa sem nexo, empregando palavras, números ou sons (as frases não precisam fazer sentido). Todos os outros repetem gestos, inflexões, sons, movimentos do corpo e do rosto, exatamente como os seus mestres, os quais devem levar as suas emoções ao extremo e em seguida voltar ao repouso e à compreensão.

4. Animais ou Vegetais em Circunstâncias Emotivas — Uma palmeira na praia durante um dia de verão; muda o tempo, aproxima-se uma tempestade, um furacão: a alegria do verão dá lugar ao temor de ser destruída e varrida pelas ondas do mar (os outros atores fazem o vento). Um coelhinho que brinca com os seus irmãozinhos, e vem a raposa; o coelho esconde-se até que a raposa vai embora. Um peixe que nada todo contente até que morde o anzol.

Em todos estes exercícios de animais, os sons devem ser muito expressivos, isto é, o ser humano dispõe de palavras e de conceitos para exprimir as suas emoções, ao passo que os animais apenas dispõem de sons, e não de uma linguagem; isto faz com que a expressão humana seja pobre em termos sensoriais, ainda que seja infinitamente mais rica em termos conceituais. A ator deve, sem perder a sua capacidade conceitual de expressão, dar largas às suas imensas possibilidades sensoriais de se exprimir. Ritual em que Todos Viram Animais — Os atores realizam um ritual qualquer, por mais convencional que seja: inauguração de uma loja bancária, discurso de posse do Prefeito, aniversário de casamento dos pais, etc. Improvisam mímica e texto. Durante o ritual cada ator se transforma num animal e prossegue o ritual da mesma maneira.

V — JOGOS DE INTEGRAÇÃO DO ELENCO

São especialmente indicados quando se inicia um novo grupo de não-atores, isto é, operários ou estudantes. São jogos de salão (e não exercícios de laboratório) que ajudam as pessoas a aceitar a possibilidade de tentar "representar" como no teatro; ajudam a perder a vergonha.

1. Mímica — É o conhecido jogo "diga isso por mímica", no qual se formam duas equipes. A primeira propõe a um dos elementos da segunda o título de um filme, o nome de um político ou uma frase recentemente pronunciada por um demagogo qualquer ou por um político popular. O elemento do segundo grupo tem que fazer, para os seus companheiros, a mímica das frases ou do nome, e estes têm que descobrir o que é. Cada ator tem dois minutos para fazer a mímica. Com atores mais experientes, este jogo pode fazer-se dando o tema ou a idéia central de uma cena (o ator não pode fazer nenhuma demonstração óbvia nem reproduzir qualquer marcação; apenas pode corporizar a idéia central segundo as suas possibilidades e imaginação).

2. Jogo do Assassino — Este jogo foi tirado de uma história de *suspense*. No salão de um hotel, com as comunicações para o exterior completamente cortadas, descobre-se um cartão que diz: "sou um assassino e vou matá-los a todos". Todos os participantes têm que descobrir o mais rapidamente possível o assassino (prévia e secretamente designado pelo encenador). O assassino pode, a um sinal convencionado (que podem ser, por exemplo, dois pequenos toques no ombro), matar os outros depois de um período de 10 minutos durante o qual todos procuram estudar-se e reconhecer-se mutuamente. Os restantes atotores podem, mediante votação majoritária, "matar" os suspeitos. Este jogo de salão também pode ser feito como exercício de laboratório, quer dizer, com atores criando realmente personagens e desenvolvendo as suas emoções. Neste caso, os "mortos" não saem de cena, morrem realmente. De qualquer forma, a "morte" do que foi assassinado não pode ser rápida; pelo contrário, o ator deve esperar uns minutos antes de "morrer", para não denunciar o assassino.

Este tipo de jogo é ótimo para ativar a capacidade de percepção do ator. Em geral, os nossos sentidos selecionam o que vamos conscientizar; o jogo amplia a área de conscientização e cada ator começa a analisar com muito mais pormenor todos os seus companheiros, visto que, potencialmente, todos são "assassinos". O encenador pode escolher um assassino, vários, ou até nenhum, e assim o *suspense* mantém-se, obrigando a uma tensão e a uma atenção muito maior por parte de todos.

3. Guerrilheiros e Policiais — É uma variante do anterior. O elenco divide-se em dois grupos, um de guerrilheiros e outro de policiais. Todos incógnitos viajam num veículo que se avaria na estrada. As personagens não se conhecem, mas todos sabem que dentro do veículo há exclusivamente policiais e guerrilheiros. O exercício consiste em procurar descobrir quais são os amigos e quais os inimigos e "matar" por meio de um sinal convencionado. O exercício termina quando apenas ficam "vivos" os componentes de um dos grupos. Neste exercício, a imaginação desempenha um papel importante, assim como a observação: é importante que cada ator (seja de que grupo for) imagine uma história convincente para se mostrar aos seus amigos tal como realmente é e aos seus inimigos como se fosse um deles. É permitida a formação de grupos e a divisão, de tal forma que não se ponham todos a falar com todos, mas que se gerem interrogatórios isolados, "mortos" isolados, etc. O exercício pode atingir um alto grau de violência emocional e ideológica; há que criar não só "personagens" em geral, mas também personagens combatentes e personagens repressivos. Há que justificar as posições antagônicas.

4. Frase Feita — Pensa-se em duas ou mais frases feitas, refrões, ditos populares, frases recentes de algum dirigente ou demagogo. Cada ator recebe uma palavra de cada uma dessas frases. Durante o jogo, cada ator deve responder às perguntas que lhe fazem os outros, encontrando sempre maneira de incluir na resposta a sua palavra-chave. Estabelecem-se várias conversações ou uma só. O jogo acaba quando um grupo de atores consegue descobrir todos os que possuem as palavras que formam a sua frase feita. É importante que cada ator, ao responder, o faça com frases compatíveis com a ideologia que julga relacionar-se com a frase que inclui a sua palavra-chave. Por exemplo: "Só o povo salvará o povo". Um ator terá a palavra "só", o segundo "o", o terceiro "povo", etc. Ninguém sabe quem pertence ao seu grupo: cada qual tem que descobrir através da utilização, nas respostas, da palavra que lhe coube.

VI — EXERCÍCIOS DE MÁSCARAS E RITUAIS

1. Seguir o Mestre — Um ator começa a falar e a mover-se naturalmente e todos os outros procuram captar e reproduzir a sua máscara. É importante não fazer a caricatura, mas sim reproduzir a força interior que leva o ator a ser como é. Os atores imitam o "mestre", mas no sentido que lhe dá Aristóteles: imitar não é copiar as aparências, mas reproduzir as forças criadoras internas que produzem essas aparências. Um ator, por exemplo, tinha como característica mais visível a sua extrema loquacidade; na realidade tratava-se de um tímido, de um inseguro que procurava segurança falando incessantemente, pois tinha medo que os outros o atacassem. O ator deve criar este medo que leva à loquacidade. Além disso, deve tentar descobrir os rituais sociais que o outro desenvolvia na vida e o que levaram a ser vítima desse medo. O núcleo da máscara é sempre uma necessidade social determinada pelos rituais.

2. Seguir Dois Mestres que se Metamorfoseiam — Dois atores começam a conversar ou a discutir; cada um tem a sua equipe de "seguidores", que começam a imitar ou a criar as máscaras dos mestres, cada grupo o seu. Ao fim de alguns minutos, os dois mestres começam a metamorfosear-se um no outro, quer dizer, cada mestre começa a imitar o outro, de modo que os seguidores de um também passarão a imitar os do outro.

3. Rotação de Máscaras — Cinco atores falam, movem-se e observam-se. Passados alguns minutos o encenador pronuncia o nome de um deles e todos os outros começam a imitar

a sua máscara; mais alguns minutos e o encenador diz o nome do segundo ator e todos mudam para a máscara deste, e assim sucessivamente.

4. RECONHECIMENTO DE MÁSCARA — Cinco atores falam e movem-se livremente. Outros cinco observam. Ao fim de alguns minutos, cada um dos observadores tira à sorte um papelzinho com o nome de um dos cinco primeiros. Os observadores avançam e cada um começa a imitar a máscara do ator que lhe saiu. Os primeiros têm que descobrir quem imita as suas máscaras.

5. UNIFICAÇÃO DE MÁSCARAS — Um grupo de atores, estando a conversar, procura sem prévia combinação imitar a máscara de um deles, até que todos estejam imitando o mesmo e que este se aperceba disso.

6. CRIAÇÃO COLETIVA DE UMA MÁSCARA — Um grupo de atores conversa e movimenta-se. O primeiro introduz, durante a conversa, uma característica qualquer da sua maneira de andar, ou de falar, ou um vício de pensamento, ou uma idéia fixa. Todos os outros procuram descobrir essa característica e reproduzi-la. Quando todos estiverem unificados nessa primeira característica, o segundo ator junta à primeira uma segunda característica, que deve igualmente ser assumida por todos os outros e somada à primeira. Depois o terceiro, e assim sucessivamente até ao final, em que todos os atores estarão a interpretar a mesma máscara criada coletivamente.

7. SOMA DE MÁSCARAS — Pede-se a um ator que, sem perder nenhuma das características da sua própria máscara, nenhum dos seus elementos, lhes junte uma ou mais características (elementos) da máscara de um companheiro. Como seria Fulano se, além de tudo aquilo que é, tivesse a violência de Beltrano? Ou se este ator forte e agressivo tivesse a timidez de outro, sem perder a agressividade e a força? Pode-se fazer uma infinidade de combinações juntando elementos à máscara ou trocando-os reciprocamente entre dois ou mais atores. Também se pode fazer uma máscara que seja a "soma" de todos os integrantes do grupo, utilizando o elemento mais característico de cada um.

8. LEVAR A MÁSCARA AO EXTREMO E ANULÁ-LA — O ator, uma vez consciente da sua máscara, afirma cada elemento da mesma, levando-o ao extremo, levando a máscara à sua forma mais exagerada. Depois, lentamente, começa a anulá-la, assumindo para cada elemento a característica oposta à habitual.

9. SEGUIR O MESTRE NA SUA PRÓPRIA MÁSCARA — Certo ator encontra dificuldades em extremar a sua máscara ou em anular alguns elementos dela. Colocam-se ao seu lado outros quatro atores; ele começa a falar e os outros seguem o "mestre". Quando as cinco máscaras estiverem unificadas, os quatro atores começam a mudar para o oposto e o mestre deve-se transformar logo em seguidor dos outros quatro novos mestres.

Um ator extremamente tímido conseguiu gritar e praguejar com violência, coisa que nunca fazia. Certa atriz era incapaz de revelar a sua crueldade. Formaram-se dois grupos: o primeiro, de três pessoas, começou a agredir e a humilhar o segundo, também de três pessoas, uma das quais era a referida atriz. Após violenta humilhação e provocação, a um sinal do encenador, a situação inverte-se, os humilhados passam a humilhar. A atriz, auxiliada pelos seus dois companheiros, extravasou toda a crueldade que tinha dentro de si, tapada pela sua máscara. A situação foi tão violenta que a atriz ia ficando com um complexo de culpa. O exercício terminou com um jogo infantil no qual os seis participaram física e alegremente.

Existe sempre o perigo de este tipo de exercícios, violando a intimidade do ator, produzir resultados doentios. Os exercícios de laboratório não devem ter um sentido terapêutico, nem devem prejudicar a saúde do ator. Terminar um exercício de violência emocional dentro de um "clima psicológico" pode ser perigoso; há que finalizá-lo num clima de jogo físico. Em Cuba os intelectuais cortam cana: isso é importante para que as pessoas não se alheiem da produção e da realidade. Também é importante que os problemas "psicológicos" sejam enquadrados no âmbito mais geral da realidade exterior, física e social.

10. MUDANÇA DE MÁSCARA — Um ator fala e move-se naturalmente. Os outros mostram como vêem a sua máscara e como

gostariam de mudá-la. Indicam cada elemento da máscara e o ator anula esse elemento ou modifica-o, transformando, segundo o critério dos companheiros, suavidade em violência, movimentos indecisos em decididos, voz grave em voz aguda, etc.

11. Intercâmbio de Máscaras — Um ritual típico de um homem que leva uma jovem ao seu apartamento pela primeira vez, com intenções óbvias. Ele comporta-se (especialmente o latino) como o "macho" que a vai conquistar, e ela como a "coisinha linda" que vai ser conquistada. Ações típicas deste ritual: ouvir música, mostrar o apartamento, tomar qualquer coisa, etc.

Em todas as ações a jovem atua com a máscara de "desejada". Seguidamente, mantendo todas as ações do ritual, os dois atores mudam de máscara: ele, sem deixar de ser o homem, comporta-se como o "desejado"; ela, sem deixar a sua condição de mulher, comporta-se como a agressiva conquistadora, quer dizer, com a máscara habitual do "machismo" latino.

Outro exemplo: um trabalhador que vai pedir aumento de ordenado ao patrão numa sociedade fortemente exploradora, com as ações correspondentes a este ritual: tirar o chapéu, perguntar-lhe pela saúde da família, explicar-lhe como subiu o custo de vida, etc. Seguidamente, sem deixar de ser o patrão, o ator assume a máscara do trabalhador, e este, sem deixar de o ser, assume a do patrão.

Uma infinidade de relações pode ser investigada e esclarecida com este exercício: pai-filho, professor-aluno, torturador-torturado, sargento-soldado, latifundiário-camponês, etc.

12. Substituição da Máscara — Serve para revelar o caráter econômico de determinadas relações. Em certas regiões da América Latina o clero é muito progressista, mas noutras é terrivelmente reacionário. Estabelecem-se as máscaras determinadas pelos rituais de dependência do camponês em relação ao latifundiário. Seguidamente, estabelecem-se as máscaras dos rituais da confissão de um fiel a um sacerdote. Depois, mantendo o ritual de uma disputa econômica, os atores usam as máscaras do sacerdote (latifundiário) e do fiel (camponês).

13. Separação de Máscara, Ritual e Motivação — Os atores ensaiam separadamente estes três elementos e a seguir juntam-nos. Num exercício certa atriz contou a história da sua família depois da morte do pai: todos se reuniram para festejar os anos da mãe e durante a festa discutiram problemas relativos à herança, porque todos queriam conseguir mais dinheiro que os outros. Primeiro ensaiou-se o ritual do aniversário e as suas ações: chegada dos filhos, presentes à mãe, sentar à mesa, brindes com champanhe, cantar o "parabéns a você", tirar fotografias, despedida carinhosa. Repetem várias vezes o ritual para depois serem capazes de reproduzir toda a ação nos seus mínimos detalhes: como se levanta o copo, como se bebe, como anda cada um, quanto tempo demora a tirar a fotografia, etc. Em seguida, sentados e de preferência com os olhos fechados, os atores discutem violentamente as suas "motivações", atribuindo-se mutuamente as culpas do fracasso econômico da fábrica, exigindo uns aos outros compensações pecuniárias, revelando acusações antigas, lavando com turbulência toda a roupa suja. Numa terceira fase, escolhe-se a máscara de um dos participantes, neste caso a atriz que contou a história, e todos a imitam. A atriz por acaso estava grávida, de modo que todos agiram como mulheres grávidas (inclusive os homens). Finalmente, juntam-se os três elementos: as violentas motivações econômicas, o ódio mortal uns aos outros, e o uso exclusivo da máscara reprimida da atriz; os atores desenvolvem novamente o ritual feliz e risonho do aniversário da mãe. A todo momento a motivação explode contra a máscara e ambas contra a rigidez do ritual, revelando-se autônomos os três elementos.

No mesmo exercício também se pode escolher, não a máscara para todos, mas sim determinada máscara para cada um: a do "general gorila" para o irmão mais velho que não quer dar explicações sobre a maneira de gerir a fábrica; a da "burguesia nacional" para a mãe com toda a sua aparência de poder e a sua incapacidade real; a do "camponês" para a filha mais nova, explorada, etc.

14. **Substituição de um Conjunto de Máscaras por Outro de Classe Social Diferente** — Quando era pequena, uma atriz foi chamada de Buenos Aires, onde vivia com a sua mãe, por seu pai que há um ano vivia no Rio de Janeiro. O pai dizia na carta que as duas, mãe e filha, iam mudar-se para o Rio, e que fosse primeiro a filha ver a cidade, o apartamento, etc. Quando a menina chegou ao Rio, o pai contou-lhe a verdade: estava casado com outra mulher e queria que fosse a filha a contar isso à mãe. A menina aceitou esta missão, ainda que não lhe agradasse, e voltou para Buenos Aires. As três personagens eram ricas e podiam dar-se ao luxo de fazer viagens internacionais e hospedar-se em bons hotéis. A mãe não tinha problemas econômicos. Faz-se o exercício normalmente e depois substituem-se as máscaras: o pai é um operário que vive com a mulher numa casa miserável dum bairro de Buenos Aires; a mãe e a filha vivem em Córdoba; a filha deixa o emprego para visitar o pai em Buenos Aires.

Neste exercício-específico, o pai-operário não consegue evitar que a filha-criada o convença a trazer também a mãe para Buenos Aires e a instalá-la noutra casa até arranjar um novo emprego. A abnegação é, no primeiro caso, fruto do seu poder econômico: mãe e filha podiam dar-se ao luxo de perdoar ao pai.

Outro exemplo: um pai burguês é informado pela filha de que está grávida dum rapaz que desapareceu. O pai mostra-se bom, compreensivo e ajuda a filha em tudo o que é preciso. Substituem-se as máscaras pelas de proletário: o pai expulsa a filha de casa. Esta moral rígida é determinada por

uma realidade econômica: quem vai dar o dinheiro para alimentar mais uma boca, se o que emprenhou a filha fugiu? Trata-se de uma moral economicamente determinada: o burguês pode ser bom porque tem dinheiro. As moças de Copacabana não têm preconceitos sexuais; ao contrário, as que vivem nos morros da mesma Copacabana têm-nos. As das praias têm dinheiro, as de cima são empregadas domésticas.

15. **Extremar Totalmente a Máscara** — A máscara impõe-se sobre o ser social, mas dentro da máscara a vida continua. Extremar totalmente a máscara consiste em fazer com que ela invada totalmente o ser humano, até eliminar todo e qualquer sinal de vida. A parte "humana" do operário é inadequada para o trabalho mecânico que tem de realizar; assim, o operário será tanto mais eficiente quanto menos humano for e quanto mais se converter num autômato. O ator experimenta no seu corpo, com os movimentos que cada operário deve fazer, o domínio progressivo da máscara até à morte do operário. Exemplos: a costureira que acaba por coser o seu próprio corpo; o sacerdote cuja bondade imposta pelos rituais lhe tira

o corpo, o peso e a carne, transformando-o num anjo sem sexo, sem fisionomia própria, medieval, pré-renascentista, sem individualidade; a prostituta que se transforma em puro corpo em movimento, etc.

16. TROCA DE ATORES DENTRO DE UM RITUAL QUE CONTINUA — Um par inicia uma cena qualquer e estabelece as suas máscaras para o ritual correspondente que vão apresentar. Após alguns minutos, um segundo ator substitui o primeiro, mantendo a sua máscara e continuando o ritual. Uma segunda atriz substitui a primeira, depois um terceiro ator substitui o segundo, e assim sucessivamente. É importante a absoluta continuidade de motivações, máscaras e rituais.

17. JOGO DAS PROFISSÕES — Os atores escrevem num papelzinho uma profissão, ofício ou ocupação: operário metalúrgico, dentista, padre, sargento, motorista, pugilista, etc. Misturam-se os papéis e cada ator tira um. Começam a improvisar a profissão que lhes calhou sem falar dela, apenas mostrando a versão que têm dela. Após uns 15 minutos de improvisação (a cena passa-se na prisão depois de uma operação policial de rua ou numa fila de ônibus, ou em qualquer outra parte) cada ator procura descobrir a profissão dos demais: se acertar, sai do jogo aquele que foi descoberto e ganham pontos os dois; se não, sai do jogo o que não acertou e perde pontos o que não foi descoberto.

18. JOGO DOS ANIMAIS — O mesmo que no anterior, com a diferença que se escrevem nos papeizinhos nomes de animais e não nomes de profissões. Pode-se fazer este exercício de duas maneiras: ou adotando o comportamento típico do animal, ou apenas a "personalidade" do animal, quer dizer, a impressão humanizada que cada um pode ter do animal que lhe coube. Também se podem pôr nos papeizinhos os nomes do macho e da fêmea de um mesmo animal; os atores procuram ao fim de 10 minutos o seu par. Não é necessário que saiam "fêmeas" às moças e "machos" aos rapazes.

19. RODA DO RITMO DA PERSONAGEM — A mesma roda do ritmo, mas com a visão rítmica que cada um possa ter da sua personagem. Também se pode fazer esta roda com a visão rítmica que o elenco tenha de uma personagem, de um ator que fica na "berlinda" no meio do círculo: cada um dos atores entra no círculo, isoladamente, e mostra a sua versão rítmica enquanto todos o seguem, com o ator que está na "berlinda" sempre no meio. Este exercício funciona especialmente em certos países rítmicos (por exemplo no Brasil) mas pode funcionar potencialmente em qualquer país. Cada ator tem uma visão ética da sua personagem, mas deve ter também uma visão rítmica da pulsação da mesma. Depois de seguir o companheiro na sua visão rítmica diferente, o ator na "berlinda" regressa lentamente à sua própria visão rítmica isolada, e a seguir acompanhado por outro ator; de novo vai passando lentamente a uma nova visão rítmica da sua personagem.

20. RODA DE MÁSCARAS EM CIRCUNSTÂNCIAS DIFERENTES — Entra um ator para o centro da roda; seguidamente entra um companheiro e mostra como julga que seria a sua máscara noutras circunstâncias: enraivecido, feliz, nervoso, etc. O ator na "berlinda" tem que segui-los um a um.

21. COMODIDADE E RIDÍCULO — Numa roda de ritmo e movimento, um ator vai para o centro e faz todos os movimentos e ritmos que sejam "cômodos" e "naturais"; entra um companheiro e fá-lo mudar para o que lhe parecer mais incômodo e antinatural: o ator na "berlinda" e os da roda seguem-no. O companheiro sai e o ator do centro regressa aos movimentos cômodos; entra um segundo ator e fá-lo mudar novamente.

A comodidade é, muitas vezes, uma defesa contra o ridículo além de ser mecanizadora.

22. VÁRIOS ATORES SOBRE O PALCO — Os que estão na parte de baixo inventam uma história que os que estão no palco representam com mímica. Os que estão embaixo discutem, falam; os de cima só se mexem.

23. JOGO DE PAPÉIS COMPLEMENTARES — Variante do jogo das profissões, com a diferença de que nos pequenos papéis

estão profissões ou papéis sociais complementares: professor-aluno, marido-mulher, padre-fiel, médico-doente, polícia-ladrão, operário-burguês, etc.

VII — QUEBRA DA REPRESSÃO

1. Um ator procura recordar um momento da sua vida em que haja sentido uma intensa repressão.

Na Universidade de Nova Iorque, uma atriz negra recordou ter ido visitar a sua família na Geórgia, um estado do sul onde há uma tremenda repressão racial. A jovem era de Nova Iorque, onde quase não existe tal problema e ao ir (na Geórgia) tomar um sorvete com a prima, não lhe permitiram fazê-lo junto aos outros fregueses; deixavam-na comprá-lo e pagá-lo, mas tinha que ir comê-lo longe dali; se negros e brancos pudessem tomar sorvetes juntos, como seria possível contê-los nas outras atividades sociais?

Em Buenos Aires, um rapaz recordou ter sido convidado para uma festa; quando os companheiros perceberam que era judeu, pediram-lhe que se fosse embora.

O exercício faz-se em três fases. Na primeira, procura-se reproduzir o fato acontecido, tal como sucedeu, sem acrescentar nem tirar nada, com grande abundância de pormenores. Nos dois casos citados, os protagonistas tentaram oferecer alguma resistência, mas esta foi vencida pelas outras personagens.

2. Na segunda fase do exercício, o protagonista não aceita a repressão. Sabemos que, quando se dá uma repressão seja de que tipo for, é porque conta com o apoio da vítima. Se o homem amar mais a liberdade que a vida, jamais o oprimirão: o mais que poderão fazer é matá-lo. Oprimem-nos porque estamos dispostos a fazer concessões, a aceitar a repressão em troca de continuarmos a viver.

Nesta segunda parte, a negra não aceitava a repressão e queria tomar o sorvete ali mesmo, ao lado das louras. Imediatamente se montou contra ela todo o sistema repressivo, incluindo os seus próprios parentes: o pai dizia-lhe: "porque queres tomar o sorvete aqui e não conosco, que te estimamos, na nossa casa?". A amiga dizia-lhe: "é para teu próprio bem. . . vem conosco". Mas a jovem estava decidida a ficar, e não se deixar reprimir, e assim foi.

O mesmo para o caso de Buenos Aires: o rapaz decidiu ficar na casa até que todos os outros tivessem ido embora; a festa acabou mais cedo, mas não houve repressão.

3. Na terceira fase do exercício os atores trocam de papéis, interpretando precisamente o contrário: a negra interpretava o papel da loura que a tinha impedido de tomar o sorvete, e vice-versa; o pai da jovem era o xerife, e vice-versa; o rapaz judeu era o que mais se empenhava em afastá-lo, e vice-versa; e assim com todos os outros.

Neste exercício costumam acontecer coisas interessantes. Por exemplo: quando o rapaz judeu fez o papel de repressor, fê-lo melhor do que qualquer dos que o haviam feito anteriormente, porque conhecia muito bem o seu opressor, muito melhor do que os atores católicos ou ateus, que nunca tinham sentido essa forma de repressão; quando o rapaz católico fez de judeu, fê-lo com total e imensa sinceridade, sem nenhuma defesa (quase se poderia dizer, melhor que o próprio judeu). Mas não: o rapaz judeu estava tão habituado a essa e a outras formas de repressão racial que já tinha desenvolvido formas de defesa, como o cinismo; assim, quando foi expulso da festa, já sabia como responder, ao passo que o rapaz católico (quando fez de judeu) ficou totalmente indefeso, ignorando o que se passava. Um dos negros, que interpretava um amigo da moça negra, fugia quando o xerife o ameaçava com o revólver; pelo contrário, na terceira fase do exercício, um branco que representava o seu papel enfrentava o xerife. O negro esclareceu o fato: "claro, porque você é branco e disso não se pode esquecer, nem sequer durante o exercício; sobre você não disparariam. . . sobre mim, sim".

4. CONFISSÕES DO REPRESSOR — Nos exercícios de quebra de repressão, o ator assume sempre um belo e simpático papel: é a vítima da violência e não o causador dela. Por isso é necessário que o mesmo exercício seja feito, nas suas restantes fases, mas pedindo-se ao ator que recorde um momento da sua vida

em que atuou não como reprimido mas como repressor: na terceira fase ele não se verá como o seu algoz mas sim como a sua vítima.

VIII — EXERCÍCIOS GERAIS SEM TEXTO

1. Improvisação — É o exercício convencional que consiste em improvisar uma cena a partir de alguns elementos iniciais. Os atores que participam devem aceitar como verdadeiros os dados oferecidos pelos outros durante a improvisação. Deve-se procurar completar a improvisação com novos dados que os companheiros vão inventando. Em nenhum momento se pode rejeitar como verdade concreta a imaginação dos companheiros.

Para evitar que a improvisação caia numa "lagoa emocional" e para que seja sempre dinâmica, é necessário que os atores ponham em funcionamento o seu "motor", quer dizer, uma *vontade dominante* que é o resultado de uma luta entre, pelo menos, uma *vontade* e uma *contravontade*, a qual determina um conflito interno, subjetivo; é necessário que essa *dominante* se choque com as *dominantes* dos demais participantes, de modo a formar um conflito externo, objetivo; finalmente, é necessário que esse sistema conflituoso se mova quantitativamente e qualitativamente. Não basta que uma personagem odeie sempre e cada vez mais; além disso, deve transmutar esse ódio em culpa, ou em amor, ou seja no que for. A variação puramente quantitativa é muito menos teatral do que a que vem acompanhada por uma verdadeira variação qualitativa.

Também é necessário distinguir sempre a *vontade* (que pode ser o resultado de uma psicologia caprichosa) da *necessidade social*. As vontades sobre que interessa trabalhar são, sobretudo, as que exprimem, no campo da psicologia individual, alguma necessidade social. A vontade é a necessidade. Além disso também interessam as vontades contra as necessidades: "eu quero mas não devo".

Os termos para as improvisações devem ser procurados (especialmente nos grupos de teatro popular) nos jornais do dia, a fim de facilitar a discussão ideológica e política, enquadrando os problemas individuais dentro da área mais ampla da vida social, política e econômica.

Exemplo de Improvisação (em mímica ou falada)

Roteiro para improvisação: *O macaco mal educado*. Este roteiro baseia-se numa história que realmente aconteceu em certo país. Existe documento a tal respeito.

1. Um militar, oficial superior, passeia com a sua digna esposa, os filhos e a fiel criada. É domingo, tarde de sol. Decidem visitar o jardim zoológico.

2. Passeiam diante das jaulas e as suas atitudes e rostos devem denunciar o animal que estão contemplando: elefante, leão, crocodilo, zebra, passarinhos, peixes, rinocerontes, camelo, etc.

3. Divertem-se muito diante da jaula dos macacos. De repente, a tragédia: um macaco muito desavergonhado masturba-se diante da digna senhora, dos dignos filhos e da fiel criada do oficial graduado. Pânico moral. Indecisão. Vergonha. Que fazer?

4. O oficial graduado puxa do revólver e honradamente dispara contra o macaco, que morre imediatamente. Indignação de alguns, aplausos de outros. A digna senhora desmaia lentamente, dando tempo aos outros para a socorrerem.

5. Vem o diretor do jardim zoológico, alertado pelo tiro. Vê-se forçado a inculpar o oficial graduado pela morte do macaco masturbador. Um policial toma nota da identidade do oficial e todos se retiram.

6. *No tribunal* — O fiscal defende o macaco e o seu direito inalienável de se reger pelos seus instintos e não por leis e convenções humanas.

7. O advogado de defesa alega que o macaco violou o direito inalienável do oficial graduado de se divertir com a

família, numa tarde de domingo cheia de sol. Segundo a defesa, o macaco não possuía a mínima educação necessária para pertencer ao jardim zoológico de uma cidade civilizada como a nossa, de tão arraigadas tradições cristãs. Fala dos grandes próceres históricos do país, dos seus cientistas e letrados, da Academia das Letras, etc., e até de alguns animais exemplares, em especial os importados, que dão mostras de educação avançada: o flamingo, as araras, etc.

8. O juiz decide absolver o oficial graduado, por entre os vivas dos presentes; além disso sentencia uma pesada pena para todos os outros macacos da mesma jaula, considerados cúmplices do macaco assassinado, já que nada fizeram para impedir imediatamente o nefando crime da masturbação. Ficam todos condenados a severíssimas aulas de boas maneiras, a cargo dos mais enérgicos veterinários.

9. Sorridentes e felizes, com a consciência tranqüila, saem todos do tribunal: foi feita justiça!

2. **CÂMARA ESCURA** — Um ator num local mais ou menos escuro, com um gravador ao lado, senta-se e fecha os olhos. Outro ator, ou o encenador, começa a dar-lhe ordens, informando-o onde se encontra: em tal rua. O ator deve imaginar a dita rua e descrevê-la nos seus mínimos detalhes, incluindo a roupa que tem vestida nesse momento e a cara das pessoas que passam. O encenador ordena então, por exemplo, que ele entre num restaurante (o ator continua a falar e descreve o empregado, as cadeiras, as pessoas que comem, etc.), que se sente e procure roubar a carteira de um gordo que lê distraidamente o jornal. Isto é um exercício de imaginação, que também deve libertar a emoção do ator. Neste caso, o ator, depois de comer durante alguns minutos e descrever na perfeição o aroma e o sabor da comida, foi ao banheiro, não conseguiu roubar, pagou a conta e desatou a correr pela rua com medo do ato que não tinha sido cometido. Depois de o exercício acabar, o ator escuta tudo o que ele próprio disse, ou procura pela segunda vez recriar toda a ação e percorrer novamente as emoções.

3. **INTERROGATÓRIO** — Vai um ator para a "berlinda" e todo o elenco o interroga sobre a sua personagem, sobre o que pensa das outras personagens e sobre as circunstâncias da obra. Realiza-se o exercício como se se tratasse de um julgamento da personagem (com a imaginação e as emoções).

4. **HISTÓRIA CONTADA POR MUITOS ATORES** — Um ator começa uma história que é continuada por um segundo ator, seguindo-se um terceiro, até que todo o elenco tenha contado essa história, cada qual um pedaço. A par disso, outro grupo de atores pode fazer a mímica da história que está sendo contada.

5. **MUDANÇA DE HISTÓRIA** — Uma obra teatral conta uma história, quer dizer, conta o que acontece; mas a obra contém também em si própria a negação do que acontece, ou seja, o que não acontece. Para que os atores tenham presentes todas as possibilidades de coisas que podiam ter acontecido mas não aconteceram, convém ensaiar cenas que não aconteceram: como teria sido o casamento de Hamlet e Ofélia, como Otelo teria perdoado a Desdêmona, como Édipo teria percebido que não tivera culpa nenhuma e se teria separado amistosamente da sua mãe-esposa, como um governo militar teria decidido libertar o seu povo do imperialismo, como o povo brasileiro teria sido feliz sob a ditadura, etc.

A fantasia não tem limites. É sempre bom que o ator saiba o que poderia ter acontecido; assim interpretará mais vigorosamente o que realmente aconteceu.

6. **TROCA DE PAPÉIS** — Para que todo o elenco possa contribuir para a criação de todas as personagens (ainda que não se utilize o sistema "coringa" e que cada ator interprete uma só personagem durante toda a obra). Ensaiam-se as cenas com os atores interpretando personagens diferentes da qual lhes cabe (cada ator a personagem de um outro). Assim, cada qual pode dar a sua versão das demais personagens e estudar as versões que os outros atores lhe dão da sua.

7. **UMA FRASE DITA POR MUITOS ATORES** — Cada ator pronuncia uma palavra de uma longa frase previamente escolhida,

procurando dar-lhe a inflexão que a palavra teria se a frase fosse dita por uma só pessoa. Para facilitar o trabalho, um ator pode, no princípio, dizer toda a frase da maneira que mais lhe agradar, e todos os outros tentarão imitá-lo, pronunciando cada um uma só palavra.

IX — ENSAIOS DE MOTIVAÇÃO COM TEXTO

1. Comentários — O pensamento nunca deixa de fluir: uma pessoa está sempre a pensar. A comunicação do ator com o espectador dá-se a dois níveis: onda e sub-onda. Quer dizer, o ser humano é capaz de transmitir, e é capaz de receber muito mais do que aquilo que é capaz de ter consciência de estar transmitindo, e é capaz de receber muito mais do que aquilo que é capaz de ter consciência de estar recebendo. Quando duas pessoas se amam, compreendem-no muito antes de o dizerem uma à outra; antes de pedir aumento de salário, o operário já sabe se o patrão vai condescender ou não: percebe-o através da sub-onda. De igual modo, o ator comunica a nível do consciente pelas palavras que pronuncia, pelos gestos que faz, pelos movimentos, etc. Mas também comunica através da sub-onda, pelos pensamentos que "emite". Quando aquilo que o ator pensa está em desacordo com o que diz e faz (quando há desacordo entre onda e sub-onda) produz-se no receptor-espectador a mesma interferência que se produz no rádio: o espectador recebe uma informação juntamente com outra contraditória e não pode registrar as duas. Se o ator, enquanto representa, pensa em coisas que nada têm a ver com a sua atuação, tal pensamento será transmitido ao espectador do mesmo modo que a sua voz.

O ensaio de comentário consiste em fazer com que todos os atores que não falam digam em voz baixa os seus pensamentos, enquanto o que nesse momento tem a palavra diz o texto em voz alta. Assim, todos os atores falarão durante todo o tempo, explicando os seus pensamentos e dando uma certa dinâmica à sua atuação (porque o pensamento estará sempre em movimento, em relação direta com o que acontece no palco, evitando-se deste modo as "lagoas de emoção" estáticas que fazem o ator cair numa tristeza imóvel, ou alegria, ou seja o que for, mas sem o constante fluir da idéia). E isso serve para estruturar a cena em função da ação principal, posto que os pensamentos devem referir-se a essa ação principal que decorre. Além disso, este exercício serve para o ator preparar o subtexto.

2. Motivação Isolada — Muitas vezes torna-se difícil para o ator manejar a complexidade de uma motivação, como para um pintor se pode tornar difícil utilizar todas as cores da paleta ao mesmo tempo.

A motivação isolada consiste em ensaiar separadamente as componentes de uma motivação, pelo menos em três fases: primeiro a vontade, depois a contravontade e finalmente a dominante. Por exemplo: Hamlet quer-se matar mas também quer viver. Ensaia-se primeira a vontade de se matar (eliminando qualquer desejo de continuar a viver, isolando completamente essa componente da motivação), e em seguida ensaia-se só a componente de viver (eliminando qualquer desejo de morrer). Finalmente ensaia-se a dominante, quer dizer, a motivação completa. Isto ajuda o ator a manejar cada componente e a integrá-la depois na totalidade. A interpretação da dominante será tanto mais dialética quanto maior for o domínio do ator sobre a vontade e a contravontade.

3. Emoção Purificada — Acontece com as emoções o mesmo que com a motivação. Na realidade, as emoções nunca são puras, nunca se pode experimentar o "ódio puro", o "amor puro", etc. Mas isto é uma necessidade para o ator numa fase de criação da personagem. Ensaia-se uma cena dando a todos os atores apenas uma emoção básica pura (as duas emoções principais são o amor e o ódio). Os atores representam primeiro só com ódio, exprimindo um ódio violento e terrível em cada frase e em cada gesto. Depois representa-se a mesma cena só com amor. Escolhem-se para cada cena, segundo o conflito específico que apresente, as emoções mais convenientes: impaciência, nervosismo, desinteresse, medo, ou características morais como a coragem, a covardia, a mesquinhez, etc.

Existe também um tipo de ensaio chamado "a que o pariu!" no qual o ator acrescenta esta frase no fim de cada oração do texto.

4. Pausa Artificial — A repetição das mesmas palavras e dos mesmos movimentos durante os ensaios e durante as representações tende a criar um efeito hipnótico sobre o ator, que o fará sentir e perceber mais fracamente o que diz e faz, e por conseqüência transmitir isso mais debilmente. O ensaio de pausa artificial consiste em não permitir que o ator fale imediatamente, ou faça imediatamente o que tem que fazer, mas que, pelo contrário, faça uma pausa artificial de 5, 10 ou mais segundos. O ator perde assim o apoio mecânico que o ritmo lhe dava, perde a segurança "estrutural" do espetáculo, e a sua atenção e sensibilidade voltam a despertar. A pausa artificial pode ser preenchida com qualquer tipo de pensamento.

5. Pensamento Contrário — É um exercício de pausa artificial, durante o qual o ator pensa em fazer ou dizer exatamente o contrário do que fará ou dirá. Sabendo o que vai dizer, o ator tende a não incluir a possibilidade de deixar de o dizer, ou a possibilidade de dizer o contrário do que dirá, ou ainda de incluir dialeticamente o contrário do que diz naquilo que realmente diz. O ator tende a dizer só o que as palavras significam, sem incluir as suas conotações particulares. No ensaio do pensamento contrário (que é também um ensaio da possível ação contrária) o ator primeiro pensa e sente exatamente o contrário do que dirá a seguir, assim o seu texto e a sua ação incluirão todos os matizes possíveis de variantes. Quando Romeu diz a Julieta que a ama, deve antes disso sentir a imensa irritação que lhe provoca o fato de ela não o deixar ir-se embora, pondo assim a sua vida em perigo. Antes de matar Desdêmona, Otelo deve sentir um profundo desejo de fazer amor com ela.

6. Repetição da Deixa — O fato de ouvir muitas vezes outro ator que diz sempre as mesmas palavras resulta também hipnótico: já não se ouve, já não se entende, já não se compreende o que o outro diz. O ensaio de repetição da deixa consiste em

fazer uma pausa artificial antes de falar, durante o qual o ator pensa (ou diz) um resumo do que o seu interlocutor acaba de dizer. Inclui assim, na sua ação, as ações dos outros, evita o isolamento subjetivo e integra-se na estrutura conflitual geral.

7. Interrogação — É uma variante da pausa artificial, em que o ator se interroga sobre o que ouviu e sobre o que vai dizer ou fazer, e especula com as diferentes possibilidades. Assim, a escolha do ator será determinada pela dúvida, por um conjunto de possibilidades e opções, eliminando-se o mecanicismo.

8. Necessidade Contra Vontade — Muitas vezes a "vontade" da personagem não faz mais que exprimir em termos individuais uma necessidade social. A necessidade social toma corpo e individualiza-se numa "psicologia". A determinante é a função social da personagem e não a sua idiossincrasia. O papa "quer" que Galileu responda às acusações da Inquisição simplesmente porque é o papa. A guerra de genocídio contra o heróico povo do Vietname foi conduzida por três presidentes: Kennedy, Johnson e Nixon. Três características psicológicas, mas uma só função social: presidente do imperialismo andrófobo. A personagem "acredita" na ação que, por "necessidade", deve empreender. Mas também se pode dar o caso de a vontade individual entrar em conflito com a necessidade social. Neste ensaio o ator procura sentir, compreender e demonstrar que todas as suas ações são determinadas com antecedência relativamente a tudo o que ele possa ou não "querer". Ensaia-se a oposição entre o "querer" e o "dever", entre o "eu quero" e o "eu tenho que...". Fá-lo, ainda que não o queira fazer.

9. Velocidade — Ensaio também chamado "de dois toques", que é um exercício típico do futebol brasileiro. Nenhum jogador pode manter o controle da bola mais que dois toques. Não pode pará-la e, depois de tocá-la no máximo duas vezes, deve passá-la a um companheiro. Este ensaio é especialmente indicado para atores como os argentinos, de formação "stanislawskiana" através do Actor's Studio: atores que desenvolvem a

subjetividade em grau extremo e permitem que a subjetividade se transforme em realidade, mostrando ao espectador não uma realidade objetiva mas sim a sua visão subjetiva dessa realidade. Este processo transforma o realismo em expressionismo: a realidade é vista através de alguém. Alguns atores fazem pausas muito longas para dizer "bom dia". Estas torrentes de subjetividade (cada qual tem a sua) impedem a estruturação das ações, pois cada ator procura impor a sua visão pessoal sobre a realidade. No exercício de velocidade o ator deve, no mais curto espaço de tempo e com a maior violência emocional e clareza de idéias possível, fazer com que a ação se desenrole com grande rapidez.

10. Antes e Depois — Trata-se de meros ensaios de improvisação sobre o que se teria passado antes da entrada em cena de cada ator e aquilo que se iria passar a seguir, a fim de dar continuidade à ação e fazer com que o ator entre em cena "aquecido".

11. Transferência de Emoção. — É um ensaio bastante mecânico e fastidioso, mas que pode dar bons resultados em caso de bloqueios inexplicáveis. Conta-se que um ator transmitia um medo terrível da morte quando encostava o revólver à cabeça e ficava na dúvida se se havia de matar ou não. A "memória emotiva" especial desse ator consistia em pensar como era terrível tomar um banho de chuveiro frio no inverno. O ator fazia uma original transferência de emoção que vencia o bloqueio da sua incapacidade de sentir a morte iminente. Uma outra atriz jamais sentira um orgasmo e, para conseguir sentir toda a felicidade e repouso da sua personagem após uma bela noite, recorria, com a ajuda da sua memória emotiva, a um dia de sol nas praias de Itapoã, Bahia, tomando um sorvete de coco. Estas transferências de emoção não são desonestas pois ajudam o ator a sentir e a mostrar uma emoção a partir de outra: a água fria no inverno tem algo de mortal, assim como um sorvete nas praias quentes de Itapoã tem algo de orgásmico.

12. Mudo — Este é o ensaio da sub-onda por excelência. O ator tem de respeitar toda a marcação e ritmo, e pensar "fortemente" todas as palavras do seu texto, procurando transmiti-las com o seu conteúdo através da sub-onda. É indispensável uma violenta concentração. Deve-se evitar que este ensaio se transforme num ensaio de "mímica": não se pode acrescentar nenhum gesto ou movimento para ajudar o companheiro a descobrir em que ponto do diálogo se vai; não se trata de um jogo, mas de um exercício de laboratório: o ator tem que transmitir efetivamente através da sub-onda.

Quando os atores fazem bem este exercício, os resultados são sensacionais. Houve casos em que foram admitidos espectadores na sala durante um ensaio mudo, realizando-se em seguida um debate: os espectadores puderam discutir perfeitamente a obra sem sentir a falta do diálogo; tinham visto teatro.

Em espetáculos concebidos com o sistema "coringa", o ensaio mudo é indispensável para evitar que as máscaras se convertam em clichês, símbolos ou sinais. O ensaio mudo ajuda a "stanislawskianizar" as máscaras.

13. Câmara Lenta — O ator tem necessariamente um ponto de vista subjetivo quando interpreta uma personagem, e vê a obra e as outras personagens segundo esse ponto de vista subjetivo. Por isso convém que os primeiros ensaios se façam sem que os atores saibam que papéis vão representar. Em contrapartida, o encenador, tem que ver a obra e o espetáculo na totalidade, na sua objetividade. Este conflito entre a subjetividade do ator e a necessária objetividade do encenador sacrifica muitas vezes a possível riqueza criadora do ator. Uma cena pode precisar de uma determinada "velocidade" que impede o lento desenvolvimento de uma personagem. O ensaio de câmara lenta resolve este problema e dá ao ator todo o tempo de que carece para desenvolver todas as ações, transições e movimentos que sinta vontade de realizar, e depois de os desenvolver será mais fácil condensá-los. Este exercício deve ser feito alternadamente com o de velocidade.

14. Sensorial — Variante do de câmara lenta. O ator procura abrir os sentidos a todos os estímulos exteriores, entrando em relação sensorial, sensual e até sexual com o mundo exte-

rior. Há gente que até o amor faz mecanicamente, de forma não-sensual. Pelo contrário o ator até uma fórmula matemática deve enunciar de forma sensual, isto é, "esteticamente".

15. Meia-Voz — O esforço físico necessário para emitir a voz, para fazer um movimento, para ampliar uma expressão de maneira a chegar a um grande auditório (por exemplo quando se representa ao ar livre para milhares de espectadores, por entre os quais circulam cães e outros animais), pode freqüentemente fazer com que o ator perca a riqueza de pensamento ou emoção de determinada cena. O ensaio a meia-voz é útil para revitalizar essas cenas, permitindo que toda a energia do ator se concentre no essencial e não na potência da voz: faz com que o ator se ouça a si próprio e se perceba.

16. Circunstâncias Opostas — Serve para romper com toda a estruturação determinada pelo conhecimento antecipado do ator daquilo que vai dizer, ouvir ou fazer. O ator habitua-se a andar passivamente em cena sem sequer perceber o que se passa. Para evitar isto, obriga-se o ator a representar a cena em circunstâncias opostas àquelas em que normalmente a representa. Por exemplo: uma cena de grande violência deve ser representada com muita suavidade; o ator deve transmitir o mesmo conteúdo sem usar as mesmas palavras; ou se altera totalmente a marcação; ou se representa uma cena naturalista, cheia de objetos, apenas com palavras, sem objetos; ou se representa um texto de Lope de maneira naturalista, ou vice-versa. As circunstâncias opostas podem referir-se ao cenário, ao texto, às motivações ou a qualquer outro elemento.

17. Mudança de Gênero — Variante do anterior, em que se determina uma variação do "gênero" do espetáculo: circo, caricatura dos teatros "oficiais", naturalismo, teleteatro melodramático, farsa, etc.

18. Personagem Invisível — Representa-se uma cena evidenciando um ou mais atores, para obrigar os outros a evidenciá-los e a ouvi-los. Estranhamente, muitos atores conseguem uma percepção mais nítida dos companheiros quando não os vêem. Deste modo os atores são forçados a imaginar o diálogo

que não é dito e os movimentos que não são feitos. Por isso este exercício representa um perigo para os atores de imaginação demasiado fértil, capazes de fantasiarem a atuação dos invisíveis ao ponto de projetarem sobre eles imagens que eles próprios criam, passando a representar com imagens e não com realidades. Estes atores devem compreender que "teatralidade" é interação.

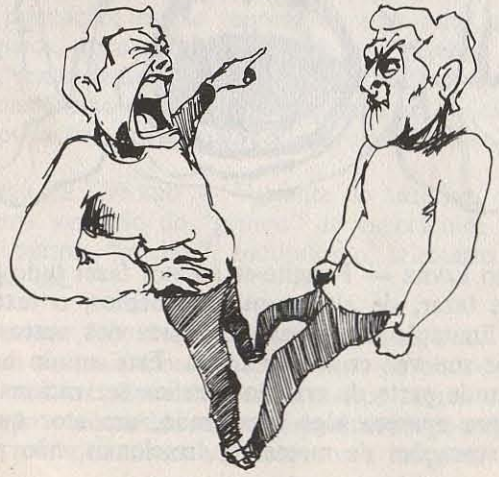
19. Exagero — Os atores exageram todas as emoções, movimentos, conflitos, etc., sempre dentro do rumo certo mas ultrapassando o limite aceitável. Não se trata de substituir uma coisa por outra, mas apenas de exagerar: quando se odeia exagera-se o ódio, quando se ama exagera-se o amor, quando se grita exagera-se o grito, etc. Para encontrar a focagem correta do microscópio, o cientista não vai focando pouco a pouco até chegar ao ponto necessário, mas ultrapassa-o e depois, com maior segurança, volta atrás até encontrá-lo. Também a medida correta da representação se encontra depois de a haver exagerado e não antes.

20. Ensaio Livre — Permite-se ao ator fazer tudo o que sinta vontade de fazer, de alterar os movimentos, o texto, tudo; a sua única limitação é a segurança física dos outros, para que possam por sua vez criar sem medo. Este ensaio baseia-se no fato de grande parte da criação artística ser racional, mas não toda. Sempre aparece algo inesperado, um ator que se deixa levar por sensações de momento, irracionais, não preestabele-

cidas. Podem-se conseguir muitos matizes com este ensaio libertador. Quando o ator se torna inseguro sobre o que farão os outros, isto incita-o a criar e a observar. Este ensaio pode ser perigoso se for praticado antes de estarem definidas as coordenadas básicas e racionais, fundamento da idéia do espetáculo.

21. RECONHECIMENTO — Consiste em o ator realizar todas as ações e dizer todos os textos, não no presente, aqui e agora, mas prevendo o que fará no futuro. Como se estivesse pensando sempre: "direi isto, farei isto, mas não agora". Reconhecem-se primeiro os caminhos que se vão percorrer, mas sem os viver, simplesmente reconhecendo-os.

22. CARICATURA — Pode conseguir-se de duas maneiras: ou o próprio ator ridiculariza a sua interpretação, ou fá-lo um companheiro. Bergson diz que uma pessoa se ri do seu próprio automatismo e da sua própria rigidez. Quando se faz a caricatura de alguém, o que provoca o riso é o que há de surpreendente no comportamento automatizado do caricaturado. Se o ator puder ver, através da caricatura, o que é que está automatizado na sua própria interpretação, facilmente poderá alterar e revitalizar o seu trabalho.



23. TROCA DE PERSONAGENS — Para um melhor conhecimento de todas as personagens, faz-se um ensaio trocando os atores e as suas personagens (especialmente dentro de uma mesma relação: marido-mulher, pai-filho, patrão-operário, etc.). Os atores não têm que decorar o texto dos outros, só têm que dar a idéia geral, o conteúdo do papel.

24. RITMO DE CENAS — Num ensaio com o texto verdadeiro, os atores inventam um ritmo que lhes pareça conveniente para cada cena, e começam a representar dentro desse ritmo. O ritmo deve mudar quando munda o conteúdo da cena. Não se trata de cantar o texto, mas de dizê-lo ritmicamente. Este exercício facilita a integração do elenco e a estruturação objetiva das "subjetividades".

25. RELIGIOSO — Uma cena é representada como se fosse uma missa, com profunda religiosidade; cada detalhe adquire enorme importância, torna-se magnífico. É a perfeita antítese do ensaio "deixa andar".

26. ANALOGIA — Para desenvolver mais livremente a imaginação, os atores decidem improvisar uma "analogia" da cena que devem ensaiar. Por exemplo, se se trata de ensaiar uma cena sobre a repressão fascista da polícia, nada melhor do que fazer uma improvisação "analógica" com a repressão nazi sobre os judeus na Alemanha hitleriana, ou com a polícia de Wallace contra os negros do Alabama.

X — SEQÜÊNCIA E ENSAIOS "PIQUE-PIQUE"

Estes ensaios servem principalmente para desenvolver a rapidez dos atores, a sua capacidade de mudança brusca de emoção ou de personagem, dando-lhe uma maior flexibilidade física, mental e emocional, maior concentração e atenção. Quanto mais difíceis são as condições para o trabalho do ator, mais rico se torna o seu desenvolvimento. Estes ensaios são absolutamente necessários para os espetáculos que utilizem o sistema "coringa".

1. **Pique-Pique Simples** — Todos os atores contra a parede. O encenador ou um ator diz uma frase qualquer do texto e indica uma maneira de representar a cena: a caricatura, com ódio, com amor, com exagero, etc. Imediatamente todos os atores que participam na cena que inclui aquela frase correm e colocam-se nas posições que ocupam quando essa frase é dita; iniciam a ação a partir dessa frase, com a motivação solicitada. Ao fim de alguns minutos, um segundo ator diz outra frase e outra motivação. Imediatamente se interrompe a ação da cena que se estava representando e começa-se, sem perda de tempo, a segunda cena requerida, colocando-se logo os atores nas posições que ocupam quando essa segunda frase é dita; e sempre desta forma com várias frases e motivações.

2. **Pique-Pique Taca-Taca** — Exatamente igual ao anterior, com a diferença que os atores que entram na primeira cena, mas não na segunda, continuam interpretando a primeira, ao mesmo tempo e no mesmo lugar em que se interpreta a segunda. Como pode acontecer que alguns atores da primeira cena tenham tido que ir fazer a segunda, os que se mantêm na primeira também fazem o exercício da personagem invisível. Ao fim de alguns minutos, um terceiro ator pronuncia uma terceira frase e uma terceira motivação: todos os atores que estão em cena começam imediatamente, a partir dessa frase, a representar da maneira requerida pelo terceiro ator. Os atores que estão na primeira ou na segunda cena, mas não na terceira, continuam nas suas respectivas cenas, com personagens invisíveis se necessário. Deste modo estarão sendo interpretadas três cenas simultâneas, de três maneiras diferentes. O número máximo é de cinco cenas sobrepostas. Quando uma cena acaba, os atores prosseguem com a cena seguinte. Quando for o caso da última cena da obra, recomeçam a primeira. Uma vez iniciada uma cena, não podem passar a outra cena todos os atores: deve ficar pelo menos um em cada cena (sendo todos os outros personagens invisíveis), de modo que no fim haverá cinco cenas simultâneas, cada uma com pelo menos um ator.

3. **Pique-Pique Taca-Taca na Berlinda** — É uma variante na qual todas as frases pronunciadas devem pertencer a cenas

nas quais esteja necessariamente um ator designado para a "berlinda". Serve para concentrar a eficácia do exercício sobre determinado ator que tenha qualquer dificuldade especial.

4. **Pique-Pique Taca-Taca Ping-Pong** — É uma variante que aumenta a dificuldade. Nos exercícios anteriores, os atores passam de uma cena para a seguinte sem regressarem às anteriores. Na variante pingue-pongue, se o ator não tiver texto na cena principal (a última) deve fazer pingue-pongue para uma das cenas em que a personagem que encarna tenha texto ou uma ação física importante a realizar. Este exercício é um constante pingue-pongue de atores através das cenas. Cada ator, ao saltar de uma cena para a outra, deve iniciar bruscamente a motivação solicitada: amor, ódio, etc. O ator tem assim a possibilidade de experimentar cinco cenas e cinco maneiras de fazê-las. Estes saltos devem ter a velocidade de uma bola de pingue-pongue.

A fim de obrigar a aumentar a concentração, este exercício pode ser complementado com uma música que nada tenha a ver com as cenas.

Impresso em off-set por
EDITORA SANTUÁRIO
Rua Pe. Claro Monteiro, 342
Aparecida - São Paulo
Fone DDD (0125) 36-2140
com filmes fornecidos pelo editor.

tanto havia que aprender e criar. E a solução óbvia era aprender criando — ou criar aprendendo. E essa constante criação/aprendizado passou a ser a tônica do trabalho de Augusto Boal, e é a que extravasa dos livros por ele publicados.

200 EXERCÍCIOS E JOGOS PARA O ATOR E O NÃO-ATOR COM VONTADE DE DIZER ALGO ATRAVÉS DO TEATRO é o terceiro livro de uma série que começa com Teatro do Oprimido (também publicado pela CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA), onde já se define a idéia de transformar o espectador em ser ativo, em protagonista do fenômeno teatral. Segue-se *Técnicas latino-americanas de teatro popular,* onde são demonstradas e debatidas as formas pelas quais o povo passa a utilizar o teatro em proveito próprio. Finalmente, este livro completa o ciclo, sistematizando todos os exercícios utilizados pelo Teatro de Arena entre 1956 e 1971, oferecendo métodos de importância inestimável para o ator profissional, mas que, fundamentalmente, servem ao homem comum como meio de desentorpecer o corpo e a mente dos condicionamentos impostos pela vida atual. Para que o teatro volte a ser um bem comum a todos, praticável por quem quer que deseje de alguma forma exercê-lo, mesmo que não-profissionalmente, mas como forma de expressão coletiva dos mais legítimos anseios de expressão e libertação.

EDITORA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA

200 EXERCÍCIOS E JOGOS PARA O ATOR E O NÃO-ATOR COM VONTADE DE DIZER ALGO ATRAVÉS DO TEATRO

é o novo livro de uma série que começa com *Teatro do Oprimido,* já publicado por esta Editora.

AUGUSTO BOAL

— um dos nomes mais importantes do teatro atual, dentro e fora do Brasil — sistematiza aqui todos os exercícios utilizados pelo Teatro de Arena de São Paulo entre 1956 e 1971, oferecendo exercícios práticos da maior importância, não só para o ator profissional, mas também para o homem comum, como meio de desentorpecer o corpo e a mente dos condicionamentos da vida atual e de ter acesso a essa elevada forma de expressão coletiva que é o Teatro.

Mais um lançamento de categoria da
CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA